DUMITRU SOLOMON

CREȘTERI ȘI DESCREȘTERI

Ce se poate observa în teatrul nostru, în cei peste cinci ani de când societatea românească și-a modificat serialul istoric? Care ar fi, la o privire panoramică (prin definiție, generală și superficială), diferențele dintre ceea ce este și ceea ce a fost înainte de 1989?Ce s-a dezvoltat și cum? Ce a rămas la fel sau a involuat și de ce?

I. **Creșteri, dezvolt ri, evolu ii**

1. A crescut cantitatea și calitatea informației privind teatrul românesc în lume și, implicit, a crescut respectul față de creația noastră teatrală. Turneele, participarea la festivaluri internaționale și activitatea unor regizori români în străinătate au arătat lumii atât valoarea impresionantă a talentelor, cât și sincronizarea dintotdeauna cu liniile cele mai avansate ale teatrului mondial. Dacă Andrei Șerban, Vlad Mugur sau Alexander Hausvater au venit din „lumea bună" gata „sincronizați", Cătălina Buzoianu și Silviu Purcărete și-au definitivat exercițiul de sincronizare aici, în spațiul românesc. Și toți aceștia, ca și alți câțiva, au realizat convergența în atmosfera spirituală creată de Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, astfel că se poate vorbi de o **unitate esențială** a teatrului românesc, aceea care i-a asigurat și **altitudinea**. Deși întotdeauna a fost foarte bun și foarte european, ba chiar în avangarda mondială, teatrul românesc este abia acum cotat la valoarea sa.

Creșterea pare să se înscrie în ritmuri și între limite normale. În realitate, însă, ea desenează o linie extra-ordinară. Ceea ce s-a știut, s-a spus și s-a scris despre teatrul românesc înainte de 1989 avea aerul să consemneze și să consacre niște splendide „accidente". Acum, însă, performanțele internaționale ale lui Purcărete, Șerban, Buzoianu, Mugur, Tocilescu, Scarlat, Darie, Măniuțiu, Frunză, Tompa reprezintă un **sistem**, un destin, o temeinicie. Firește, teatrul românesc nu se află întotdeauna la înălțimea valorii dobândite, succesele din străinătate neputând ascunde somnolența, mediocritatea și denivelările, reale. Ca întotdeauna, când e mai multă lumină, se văd și gropile.

2. A crescut cantitatea și calitatea informației privind teatrul mondial. Suntem, în sfârșit, la curent cu ceea ce se petrece în lume, ba chiar, din când în când, putem vedea, la noi acasă, spectacole semnificative de aiurea. Și pe această cale se obține sincronismul. Vedem mai mult, știm mai mult. Știm mai mult, muncim mai bine. Și ceea ce e bun, și ceea ce e prost te stimulează. Îmi amintesc că m-am hotărît împreună cu Marin Sorescu să scriem teatru din cauză că am văzut niște piese proaste. „Noi putem scrie mai bine", am spus. Dar hotărîrea a devenit mai straşnică după ce am văzut și câteva piese bune. „Noi putem scrie și mai bine", suna sloganul modificat.

3. A crescut numărul de teatre. În mod ciudat și paradoxal, în timp ce în țările Europei de Est au dispărut teatre, în România n-a dispărut nici unul, ba, dimpotrivă, au apărut teatre noi. De stat, particulare sau mixte. Când se naște o nouă instituție culturală nu poate fi decât bine pentru cultură. Totul e ca noul-născut să fie normal, sănătos și să aibă condiții de dezvoltare. Între condițiile de dezvoltare se numără și cele materiale. Mamele care nu vor să-și crească pruncii în mizerie îi avortează, îi abandonează sau îi vând, iar tații, aflăm din ziare, îi prostituează.

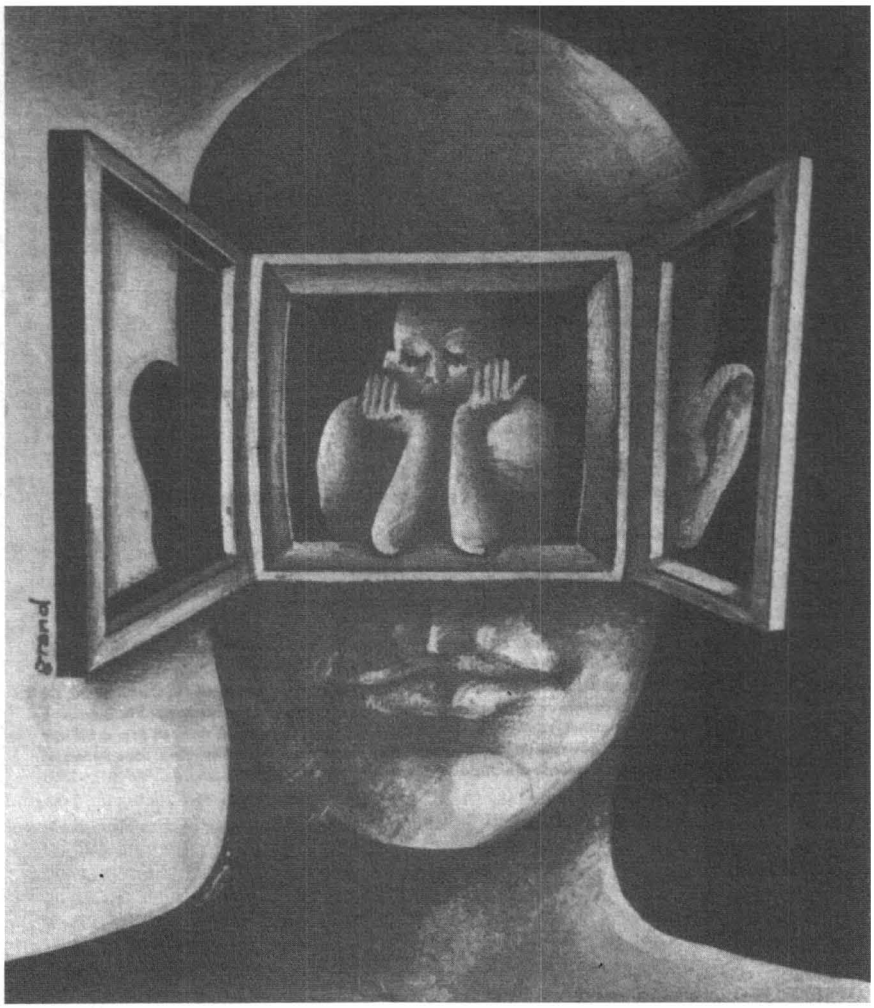
Teatrele înființate în ultimii cinci ani sunt fie amatoricești și nu reușesc să iasă din această condiție, fie pornite cu programe ambițioase, dar cedând mereu teren și amintindu-ne de tendința deșertului saharian de a se uni cu Mediterana, fie biete efemeride care mor după o stagiune sau după un spectacol. Singurul teatru dintre cele noi care învie cu fiecare spectacol, spre marea și fericita noastră mirare, este Levantul Valeriei Seciu.

Nici teatrele vechi nu respiră toate același ritm. De multă vreme nu s-au mai produs premiere notabile în teatrele din Pitești, Turda, Petroșani, Bârlad, după cum unele teatre, altădată efervescente, s-au retras într-o discreție apatică (Teatrul Mic, teatrele din Oradea, Sibiu, Brăila, Reșița, Baia Mare etc.).

Da, a crescut numărul de teatre, dar a crescut în aceeași măsură și numărul de spectacole bune, sau, mă rog, calitatea medie a spectacolelor? La această întrebare, mă tem că nu dețin un răspuns liniștitor...

ANTITEZE

4. S-au înmulțit publicațiile de teatru. De unde până în 1990 nu exista decât revista „Teatrul", care concentra cam tot ce se scria în România pentru și despre teatru, acum avem și un săptămânal, „Rampa", legat încă ombilical de ziarul „Azi", și, de scurtă vreme, un bimestrial editat de UNITER și numit – cred, impropriu – „Semnal teatral"



(semnalele, ca să fie percepute ca atare, trebuie să aibă, după părerea mea, o frecvenţă mai mare, căci mi s-ar părea nesemnificativ, bunăoară, un semnal bianual sau cincinal...). Noile reviste – utile şi, în general, serioase – caută să acopere o suprafaţă cât mai mare din problematica teatrală. Şi, uneori, reuşesc.

5. A crescut preţul biletelor la teatru, dar nu într-o măsură alarmantă şi prohibitivă. Se mai poate merge la teatru plătind cât pentru o halbă de bere, aşadar încă e bine. Rău e pentru dramaturgii autohtoni care, când sunt jucaţi, primesc tot 12 la sută din încasări, exact cât primeau în ultima perioadă a epocii de aur. Norocul lor e că teatrele nu prea îi joacă.

6. A crescut în mod vizibil procentul de spectatori tineri în sălile de spectacole (75–80%), ceea ce mă face să cred că teatrul şi-a asigurat publicul pentru azi şi pentru viitor. Atenţie, însă, ce oferim acestui public tânăr, care, pe cât de repede a fost câştigat pentru teatru, tot atât de repede poate fi pierdut, dacă nu-i dăm satisfacţie!

Oricum, chiar dacă în sălile de teatru se văd din ce în ce mai puţine costume, cravate şi rochii de seară şi din ce în ce mai mulţi „blugi", chiar dacă nonşalanţa a înlocuit solemnitatea, nu pot decât să mă bucur că teatrul concurează fără complexe discotecile şi barurile.

7. S-au înmulţit (chiar foarte mult) cronicarii de teatru. Cu puţine excepţii, proaspeţii cronicari ar trebui să mai vadă ceva spectacole, să mai studieze ceva cărţi şi să mai înveţe ceva gramatică. După mai bine de cinci ani, e timpul să apară niscaiva frâne în calea dilèntantismului, criticii de teatru să mai treacă prin furci caudine, sau, dacă deranjează expresia cultă, prin ciur şi prin dârmon. Este prea evident că unii cronicari improvizaţi scriu mai mult decât au citit în viaţa lor, confundă teatrul cu circul şi îl concurează neloial pe Rică Venturiano.

8. S-au înmulţit şcolile teatrale de stat sau particulare. Unele produc actori, altele produc bâlbâiţi, peltici şi împiedicaţi.

9. Avem mai mulţi actori tineri. Perfect! Este mare nevoie de actori tineri (cu excepţia celor de la punctul 8). Trebuie ajutaţi să nu îmbătrânească înainte de vreme.

10. Avem mai mulţi regizori tineri. Poate că de acest lucru va profita şi dramaturgia românească.

11. Avem din ce în ce mai multe spaţii neconvenţionale în care se face teatru. Un exemplu de urmat este, încă o dată, Teatrul Levant, care, după o trecere triumfală cu **Socrate**..., al lui Ţanev prin Palatul regal, a descoperit un spaţiu formidabil pentru **Pelicanul** la Sala Dalles. Există însă un pericol, şi anume, în goana după spaţii neconvenţionale, să ajungem să le dispreţuim pe cele convenţionale şi să găsim din ce în ce mai puţine motivaţii pentru a face spectacole pe scenele obişnuite.

Despre descreşteri, în numărul viitor. ■

Politici teatrale

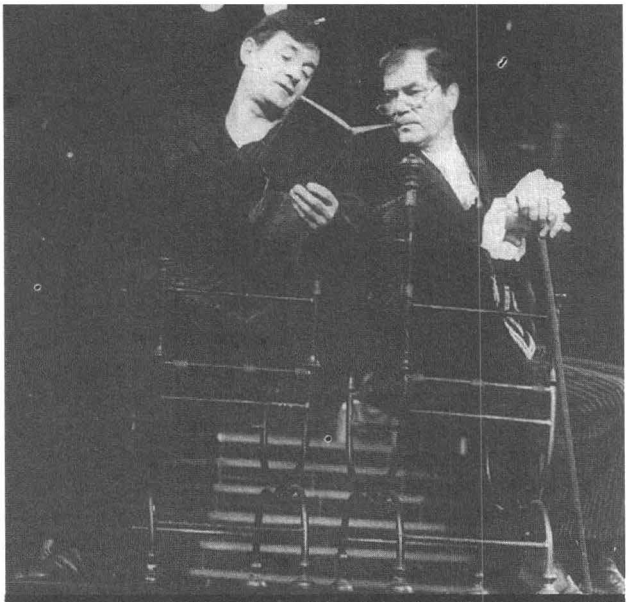
Nu prea a fost popularizat, în presa autohtonă, conflictul dintre Giorgio Strehler și autoritățile italiene; marele regizor fusese acuzat că a deturnat 50 de milioane de lire din subvențiile Uniunii Europene pentru Piccolo Teatro. Zelul demolator al campaniei **„Cu mâinile curate"** s-a extins și în fragilul domeniu al artei: dacă pot fi atât de ușor compromiși politicienii, de ce ar fi iertați artiștii? Întotdeauna și peste tot se va găsi un contabil satisfăcut de a-l fi învins cu mijloacele lui pe un mare artist. Întâi mânios, apoi dezgustat, Strehler a părăsit acum trei ani Italia și s-a instalat la Lugano, în Elveția. Apoi, cercetările au dovedit că nimic nu era adevărat și, după ce i s-a recunoscut integritatea, Strehler a decis să se întoarcă la Milano: „Adversarii mei ar fi fost prea fericiți, dacă scăpau de mine. Exilul este o alegere greșită" – afirmă acum Strehler.

În lumea mare în care a intrat de aproape șase ani România, relațiile dintre cei care dau banii și cei care-i folosesc nu sunt atât de bine reglementate pe cât lasă să se înțeleagă nemulțumiții de toate felurile și nicăieri valoarea nu este un zid de apărare destul de solid, prin care să nu poată pătrunde conspirația mediocrității.

După răsturnarea violentă a dictaturii, speranța difuză a tuturor oamenilor de teatru a fost că a venit vremea adevărului și că, în sfârșit, se va instaura o adevărată ierarhie a valorilor. Cel puțin două erori: adevărată sau falsă, ierarhia e fixă, „instaurată" doar în regimurile autoritare, în cele democratice ea este supusă unor fluctuații permanente, influențată de subiectivitatea criticii, de gustul pieții, de o mulțime de factori întâmplători, care dispar înainte chiar de a fi identificați. Pe de altă parte, la reparații visau și cei ocoliți de talent și de inspirație. Ar fi fost relativ simplu dacă regimul comunist ar fi persecutat toate valorile și ar fi promovat exclusiv impostura. Ar fi făcut-o, poate, dacă ar fi avut instrumente precise de măsură. Dar cei care îndrumau și cenzurau concret viața teatrală aveau un oarecare spațiu de manevră pe care-l foloseau conform gustului și convingerilor personale. În dările de seamă și rapoarte, tot teatrul românesc, strâns unit în jurul partidului, punea în practică politica și indicațiile tovarășului Ceaușescu. În viață, se făceau spectacole care n-aveau nici o legătură și însuși acest fapt era receptat de public ca o sfidare. Evazionismul, estetismul ca forme de protest, ba chiar de rezistență, cum au spus unii „după", au contribuit la momentul de criză, la divorțul temporar dintre teatru și public din primii doi ani de după revoluție. Aplaudând Hamlet sau Mizantropul, spectatorii fuseseră de partea adevărului. În 1990 adevărul era în stradă, iar Ion Caramitru și Virgil Ogășanu (interpreții principali ai celor două spectacole) au acum opinii cu totul diferite despre adevăr.

Revenirea în țară a unor creatori care se exilaseră în timpul comunismului, năvala spre texte timp de decenii interzise, turneele, ecourile entuziaste (unele reale, altele supraevaluate) au scos teatrul din peisajul bătăliei cu Tamara Dobrin, în aerul tare al competiției mondiale. A fost o „retehnologizare" izbutită, care a avut eroii și victimele ei. Pentru Teatrul Național, prezența lui Andrei Șerban a însemnat o reconsiderare a existenței sale artistice ca instituție. Dar, sub conducerea lui Lucian Giurchescu, Teatrul de Comedie – înainte invidiat pentru coeziunea colectivului – a devenit un cuib de vipere într-un permanent spectacol de culise. Plecarea celor doi n-are nici aceleași cauze, nici aceleași efecte și concluziile de tipul „puterea îi persecută din nou pe artiștii veniți din străinătate" nu fac decât să încurce lucrurile și să facă „jocul puterii", care poate folosi slabele performanțe ale Teatrului de Comedie pentru a lovi în Andrei Șerban.

Se poate observa că în materie de teatru puterea nu are o politică precisă, ci doar reflexe autoritare. De altfel, la banii pe care-i dă, nici nu poate emite prea multe pretenții.



Ion Caramitru (Hamlet) și Ion Besoiu (Polonius) în spectacolul lui Alexandru Tocilescu de la Teatrul „Bulandra"

Moștenind structura de teatre stabile, de repertoriu, subvenționate, cu colective adecvate acestui scop, Ministerul Culturii împarte puținul pe care îl are, asigurând supraviețuirea, nu și existența creatoare, și reacționează administrativ la orice încercare de dobândire a autonomiei instituționale. Reforma nu înaintează nici de sus în jos, nici invers: sus nu e voință, jos nu e putință. Creatorii care-și asumă și un mod nou de a fi director de teatru în cadrul vechiului sistem (cum ar fi Nicolae Scarlat sau Alexandru Dabija) eșuează, deoarece structura prin definiție conservatoare a puterii se sprijină pe nemulțumiții din interior, și orice demisie sau numire provoacă tot atâtea proteste cât și oftaturi de ușurare. Posturile de directori de teatru nu sunt oferite celor care se prezintă cu un program coerent, ci în chip de răsplată pentru devotamentul din trecut și pentru promisiunea de a nu face valuri în viitor. Faptul că Victor Ioan Frunză și Adriana Grand au fost practic izgoniți de la Teatrul Național din Târgu-Mureș și au fost primiți cu două proiecte grandioase la Teatrul Național din București nu înseamnă că domnii Serafim Duicu și Fănuș Neagu fac politici diferite, ci că, deocamdată, chimismul afinităților precumpănește asupra eventualelor indicații de centralizare și subordonare a culturii. Sărăcia generală a societății românești nu este un mediu propice apariției teatrelor particulare. Dar chiar dacă n-ar exista decât experiența Teatrului Levant al Valeriei Seciu și tot s-ar dovedi că un artist adevărat se poate împlini spectaculos mai curând în afara structurilor decât înăuntrul lor.

După părerea mea, provizoratul este de preferat reglementărilor amănunțite și imobilității la care acestea duc. Nu pentru o lege a teatrelor ar trebui să militeze acum obștea teatrală, ci pentru abrogarea acelor prevederi legale care condamnă la imobilism, în care teatrul e asimilat cu o fabrică de șuruburi și artiștii cu producătorii lor.

Într-o structură reglementată, schimbarea unui secretar de stat sau a directorului de resort poate produce efecte teribile. E timpul să ne împăcăm cu ideea că obștea teatrală nu este o colectivitate solidară, că pentru membrii ei un premiu, o laudă obținută într-o localitate balneară din străinătate contează mai mult decât un principiu. E o realitate de care oricine se poate folosi și apărătorii libertății de creație pentru toți cei ce simt că au ceva de spus pe o scenă ar trebui să-i accepte pe oamenii de teatru așa cum sunt ei, și nu în spiritul realismului socialist, „așa cum ar trebui să fie". E singura politică teatrală care ar merita să fie făcută.

MAGDALENA BOIANGIU

DIALOG

SIMONA MĂICĂNESCU: „Teatrul românesc poate avea o soartă mai bună“

❑ **De vreo doi ani nu te-am mai văzut pe afişele teatrelor. Unde eşti şi ce faci?**

■ În majoritatea timpului am fost în Franţa. Mai precis, am prins un contract fericit la Odéon, unde se desfăşoară un proiect pe termen mai lung, de nouă luni, consacrat „teatrului-foileton“. Spectacolele au loc la sala mică a Odéon-ului şi sunt guvernate, în plan tematic, de nevoia definirii identităţii umane, de criza provocată prin pierderea acestei identităţi.

❑ **Cum ai ajuns „să prinzi“ acest contract?**

■ Povestea e mai lungă. După evenimentele din decembrie 1989, numeroşi mesageri ai teatrului, ai culturii franceze au descins la Bucureşti. Au venit cu spectacole, dar, în acelaşi timp, i-au interesat şi au apreciat disponibilităţile noastre pentru performanţă. Asociaţia Franceză de Acţiune Artistică (AFAA) a pus pe rol numeroase proiecte în acest scop. Unul dintre ele, iniţiat împreună cu UNITER, a dus la înfiinţarea Teatrului Româno-Francez. Cu această trupă, alcătuită din actori tineri, au fost puse în scenă spectacole în limba franceză. Unul dintre ele, intitulat **Şase personaje în căutarea...** şi montat de Sophie Loucachewsky, o regizoare născută la Chişinău, a beneficiat de o carieră strălucită pe traseul Franţa-Canada-Elveţia şi iar Franţa. Mai târziu, ea m-a solicitat să fac asistenţă de regie. Până la urmă, însă, am fost chemată să intru în alt spectacol al său, realizat împreună de către Teatrul „Sorano“ din Toulouse şi un teatru din Avignon, pe scena căruia am şi jucat.

❑ **O veritabilă placă turnantă pentru destinul actorilor, acest Avignon, nu-i aşa?**

■ Da, pentru că acolo este un uriaş „târg“ de artă, o chintesenţă a industriei de spectacole. Mişună peste tot impresari, manageri, se fac şi se desfac proiecte. Din nefericire, spectacolul nostru a fost un eşec! Cu toate acestea, el era deja programat şi la Paris, unde a suferit însă modificări esenţiale. Eu jucam în **Mozart şi Salieri** şi în **Mica serenadă.** Textul nostru era grefat pe Puşkin şi pe alţi scriitori ruşi. În general, teatrul francez nutreşte o reală admiraţie pentru cultura rusă.

❑ **S-a repetat eşecul?**

■ Nu! De această dată, am avut cronici bune. Mai mult: mă aflam printre primii interpreţi analizaţi, cu reveniri asupra evoluţiei mele în rol, ceea ce – am aflat acolo – are darul să te impună interesului şi respectului public.

❑ **Dar publicul propriu-zis?**

■ Am o amintire emoţionantă la acest capitol. Într-un parc, în vecinătatea teatrului, două doamne au venit după mine şuşotind: „Ea este, dragă, în mod sigur, nu e nici o confuzie“. Şi m-au abordat, ca şi cum ne-am fi cunoscut de mult: „Te-am văzut aseară, îţi mulţumim pentru ceea ce ai reuşit să faci!“ Eu mă fâstâcesc, apoi, revenindu-mi, întreb, cu neîncredere: „În care spectacol?“... „În amândouă“, îmi răspund ele prompt, după care îmi repetă: „Îţi mulţumim pentru seara aceea“. Aşa te felicită ei, acolo. Nu cu adjective, ci, pur şi simplu, mulţumindu-ţi, ca pentru un cadou deosebit, pentru emoţia pe care le-ai dăruit-o...

❑ **Spuneai că ţi-ai petrecut majoritatea timpului în Franţa. Pe unde ai mai cutreierat?**

■ Prin Elveţia! Am fost invitată la un spectacol de cabaret, la Geneva, sub genericul „Sărbătoarea muzicii“. Îşi dau mâna aici teatrul, muzica, divertismentul. În cadrul episodului „Actori cântând“, eu am interpretat un cântec minunat al Mariei Tănase şi un bocet ardelenesc. Succesul meu i-a determinat pe organizatori să mă invite şi în acest an la „cabaret“, fapt care pentru mine a însemnat o nouă şi mare bucurie. Între timp, însă, am primit o invitaţie (şi am şi jucat) în **Roberto Zucco** de Bernard-Marie Koltès, la Geneva şi Lausanne. Eram vreo treizeci de interpreţi care, timp de aproape trei luni, am lucrat pe brânci, fără sufleri, fără tehnicieni, fără menajamente sau ifose. Cele şaisprezece interprete ale piesei împărţeau o singură cabină mare, dar nu s-a iscat nici cea mai mică neînţelegere între noi. A fost o mare lecţie de teatru şi de viaţă, care mi-a amintit de marii profesori, de învăţămintele regizorilor eminenţi cu care am lucrat.

❑ **Ce-ar fi să-i numeşti?**

■ Înaintea tuturor, profesorul meu, Octavian Cotescu. Apoi Sanda Manu, Silviu Purcărete, Andrei Şerban, Ducu Darie. Spectacolele de la Piatra-Neamţ **(Piaţeta)** şi de la Teatrul Mic **(Puricele)**, apoi **Trilogia antică,** la Naţional, mi-au rămas întipărite în minte pentru totdeauna. Dar şi filmul „De ce trag clopotele, Mitică?“, unde am avut şansa extraordinară de a-l cunoaşte pe Lucian Pintilie. Sau emoţia unui rol principal, în filmul „Rug şi flacără“ al regretatului Adrian Petringenaru. Cei numiţi, dar şi Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Nae Caranfil reprezintă valori sigure pentru teatru şi film, pentru competitivitatea artei noastre. Iar francezii – mă refer la specialişti – sunt tot mai convinşi de acest lucru, de disponibilităţile mari ale fenomenului artistic din Est, în general.

❑ **Care sunt impresiile tale în legătură cu faptul de a juca în limba franceză?**

■ Am făcut-o şi la Bucureşti. În România, însă, lumea este tentată să te urmărească mai ales cu interes lingvistic, să vadă cât de frumoasă ori... dimpotrivă este pronunţia ta în limba lui Molière.

❑ **În Franţa nu sunt atenţi la acest aspect?**

■ Ba da, însă pe plan secundar. Sunt frapaţi, în primul rând, de calităţile tale actoriceşti şi numai după aceea îţi recunosc şi o particularitate „de culoare“, ca să zic aşa, care vine dintr-o muzicalitate a rostirii, neobişnuită pentru ei. Această particularitate se datoreşte, firească, muzicalităţii limbii române.

❑ **Cu alte cuvinte, barierele lingvistice nu sunt insurmontabile, nu-i aşa?**

■ Nu! Interpreţii noştri – cei cu vocaţie, bineînţeles, şi dispuşi la un efort extraordinar – pot depăşi toate barierele lingvistice şi geografice. M-am convins de asta şi când am participat la un spectacol-omagiu, o manifestare complexă consacrată unor artişti din Africa de Sud. Totul e să vrei să cunoşti, să distrugem zidul dintre noi.

❑ **Dar zidul politic a căzut deja de cinci ani.**

■ Au rămas bariere spirituale, alcătuite din neîncredere sau indiferenţă. Am sesizat aici, la Bucureşti, că mulţi continuă să creadă că suntem cei mai grozavi din lume, că ni se cuvine totul şi că nu avem nevoie de alţii, că nu putem învăţa nimic nou de la ei. Ce mare eroare!

❑ Pentru că am ajuns aici, care ar fi, după părerea ta, soluţia problemelor financiare şi organizatorice din teatrul românesc?

■ Că nu avem bani, că suntem săraci este azi un lucru arhicunoscut, banal. Este, poate, şi motivul pentru care nu se încearcă depăşirea momentului „drobul de sare". Cred că lumea consumă încă nepermis de multă energie în vorbe, în suspiciune, în jocuri de culise ori încăierări pamfletare. Stăm pe loc şi tot căutăm răspuns la întrebări chinuitoare, deşi e clar că răspunsurile vor veni mai târziu. Mult mai târziu. E o retorică sterilă! De ce oare nu căutăm adevărul „din mers", preocupându-ne să rezolvăm câte ceva, pas cu pas, îndrăznind, riscând, cu gândul la viitor? Trebuie să învăţăm a privi mai departe, ca pe autostradă, şi să recâştigăm gustul faptelor. În Franţa, în teatru, oamenii n-au timp de bârfă, de lucrături murdare, de „politichie" sterilă ori de ifose. Nu ştiu ce formule s-ar potrivi mai bine la noi, căci sunt convinsă că nu pot fi copiate modelele teatrului occidental. Trecerea peste noapte la contracte „pe rol" ar fi poate catastrofală, în plan social, pentru cei mai mulţi. Dar nici teatrele-mamut, unde cincisprezece-douăzeci joacă, iar o sută îşi iau doar salariul şi se bălăcesc în „borhotul" culiselor, nu mai pot ţine pasul cu realitatea.

❑ Crezi că teatrul nostru, în general, va putea intra în circuitul unei vieţi normale, comparabilă cu ceea ce se întâmplă în Europa, în lume?

■ Prin unele spectacole, ori prin valori individuale – regizorale, actoriceşti, scenografice – a şi intrat deja, cu dreptul. Ca instituţie, însă, cred că este departe de aşa ceva. Pentru că lipsesc încercările curajoase şi riscante, despre care am vorbit, încercările capabile să promoveze experienţe, soluţii, formule noi. Iar la etajele superioare, ale factorilor decizionali, nici măcar nu s-a făcut simţită această voinţă...

❑ Să ne întoarcem la tine, dar fără acel sinistru pleonasm: „ce proiecte de viitor aveţi?"...

■ De fapt, nici nu am vreun „proiect", ci un contract ferm, la Teatrul „M.C. 93 Bobigny" din Paris. Aici voi începe repetiţiile, peste câteva zile, la un scenariu pe texte din Racine, Beckett şi alţii, sub titlul **Tratat despre pasiuni**. Mai am încă două contracte de onorat, în anul viitor, ceea ce înseamnă că, până prin '96–'97, ştiu deja ce voi juca, numărul aproximativ al spectacolelor, când vor avea loc premierele etc. În funcţie de asta, pot să particip ori să mă gândesc şi la alte proiecte.

❑ Nimic legat de România?

■ Deocamdată! Asta, până când se vor ivi propunerile tentante, timpul necesar, şansa... Dar cred că ele sunt legate şi de acele modificări, înnoiri de structură şi mentalitate, la care are dreptul teatrul românesc, înnoiri îndreptăţite chiar de valorile lui indiscutabile. Ar fi păcat ca această avuţie să se degradeze ori să nu se exprime în noile condiţii de libertate şi concurenţă valorică. Multe dintre minunăţiile noastre, admirate fără rezervă în Occident, dau acum semne dureroase de degradare. Priviţi, de pildă, ce se întâmplă în turism, unde ar fi trebuit să ţâşnim, după '90, ca în raliurile de „Formula 1", iar noi ne mişcăm precum melcul, sub povara atâtor şi atâtor prejudecăţi, interese obscure, sau repulsii. Năzuiesc, totuşi, ca teatrul, cultura să aibă o soartă mai bună.

ION PAREDRU

ANCHETA
TEATRUL AZI

Secretarul literar – o necunoscută?

Încercarea de a defini statutul secretarului literar în tranziţia teatrului românesc a ajuns destul de repede în local unde ţipete instituţionale se întâlnesc în refuzul de a funcţiona conform unor structuri care pot – poate şi sunt – învechite şi în neputinţa de a construi unele noi. Teoretic, aproape toţi cei întrebaţi spun că este necesar în teatru un om cu o pregătire culturală superioară, care să se ocupe de structura repertoriului, de calitatea literară a cuvântului rostit pe scenă, de relaţia textului cu autorii dramatici şi traducătorii, de elaborarea programului de sală, precum şi de tot ceea ce se iveşte în drumul spectacolului spre public. În practică, secretarul literar se ocupă de toate celelalte probleme puse în cârcă de către superiorii săi ierarhici; atribuţiile de secretar proliferează, literatura devine un simplu hobby al unei persoane destul de zgârcit retribuite. Că statutul acestei funcţii este destul de şubred se dovedeşte şi prin faptul că nici una din trupele noi mai mult sau mai puţin stabile, născute în urma unor iniţiative private, nu a simţit nevoia unui asemenea colaborator. Şi, într-adevăr, în absenţa unor programe de perspectivă, când repertoriile se alcătuiesc prin adiţionarea iniţiativelor regizorale, principala atribuţie a secretarului literar devine aceea de a invita la premieră comisiei dramatici şi pe cei care scriu despre teatru (nu sunt aceleaşi persoane), precum şi pe oamenii politici pe care directorul sau regizorul îi simpatizează (sau de la simpatia cărora aşteaptă anumite beneficii pentru sine sau pentru echipă).

Discuţia despre secretarul literar ţine cât de trecut, cât de viitor. Acum în teatru este nevoie de oameni care ştiu să cumpere ieftin şi să vândă scump. Secretarul literar, sau oricum se va numi această funcţie, este un lux, un lux necesar pe care, deocamdată, teatrul românesc nu şi-l poate permite.

■ ■ ■

ALEXANDRU DABIJA:
„O meserie care ar trebui reanalizată"

– Domnule Dabija, cum vede un director de teatru (mi-e greu să spun „fost director") situaţia actuală a secretarului literar? E important să aflăm părerea unui director atât de „lipsit de calităţi manageriale" încât o piesă montată la teatrul pe care-l conducea a fost nominalizată in Marea Britanie pentru Premiul Asociaţiei Managerilor de Teatru (TMA)... Mai corespunde meseria de secretar literar vreunei necesităţi a teatrului românesc in momentul de faţă?

– În primul rând, expresia „secretar literar" este greşită. Vorbim greşit; e exact ca şi când am vorbi despre funcţia de **şef de cultură**: Inspectorul, Şeful cu cultura de la Municipiu. Secretariat literar există peste tot în lume, atâta doar că la noi e prost ales cuvântul care defineşte funcţia. Dependenţa dintre termenul definitoriu şi esenţa muncii personajului respectiv e mult mai mare decât ne imaginăm. Atâta timp cât simţim că sunt improprii aceste cuvinte, atâta timp cât nu avem nici măcar vocabularul pentru a formula ideile, nu înţelegem ideea. Borges spunea că nu crede în lucrurile care nu pot fi spuse şi că nu poţi spune un lucru decât când îţi e foarte limpede. Or, noi încercăm să lămurim o confuzie folosind termeni confuzi. Funcţia e total depăşită de vremurile pe care le trăim. Este un punct strategic al teatrului, dar şi o meserie care ar trebui, în mod normal, reanalizată profund, căci, la fel ca şi teatrul în ansamblu, aparţine unei structuri date şi nu se poate modifica decât atunci când se va schimba întreaga structură. Deci nu este o **parte** a teatrului pe care să putem să o schimbăm. Atâta timp cât teatrul românesc îşi păstrează structura rusească – cu avantajele şi marile dezavantaje pe care le presupune aceasta –, secretariatul literar este ceva normal şi funcţional; într-un teatru gândit conform standardelor europene (fără trupă fixă, fără regizori angajaţi), meseria de secretar literar ar trebui să devină însă cu totul altceva. Numi sună deloc bine să aud vorbindu-se despre secretarul literar ca despre cineva din afara procesului artistic propriu-zis – exact cum se discută despre dramaturgia românească ca despre ceva în afara fenomenului teatral. Sunt ingredientele aceleiaşi ciorbe şi, atâta timp cât ciorba are acelaşi gust, degeaba vorbim numai despre morcovi.

– Să amănunţim puţin. După părerea mea, in condiţiile actuale, secretarul literar are prea puţină activitate literară. Mai exact, din moment ce regizorul este cel care propune teatrului un anume proiect, ce mai poate propune secretarul literar – şi mai are rost să o facă?

– Bineînţeles că nu. Iată, ne întoarcem de unde am plecat: problema nu e a secretariatului literar, ci a sistemului. E limpede că există o senzaţie de neîmplinire pe care toată lumea o resimte: directorii de teatru, actorii, regizorii; iar cei dintâi, secretarii literari. Sursa acestei senzaţii de neîmplinire este relaţia absolut falsă dintre regizor şi teatru. În România nu există nici un teatru care să-şi propună un program artistic bine definit. Altfel, secretariatul literar ar avea o contribuţie esenţială, hotărîtoare la stabilirea respectivului program. Dacă, de pildă, contactarea regizorilor, actorilor, scenografilor s-ar face în funcţie de un astfel de program (şi nu invers, cum sentâmplă acum, când îţi stabileşti programul în funcţie de ce ai), atunci secretarul literar, împreună cu conducerea teatrului, ar da **direcţia artistică** a instituţiei. Cred că modelul cel mai bun din acest punct de vedere se găseşte în Anglia şi în Germania; acolo se fixează mai întâi liniile de literatură dramatică pe care teatrul ar dori să meargă, „proiectele", nu neapărat anumite piese. Or, la noi, sunt stabilite mai întâi piesele, când normal ar fi să vorbim despre **teme**, teme de interes public, spiritual, sau religios, sau conjunctural, teme care funcţionează în cultură: „anul Rabelais", „anul Adrian Păunescu" (mai ştii?) etc. Ar trebui să fixăm zonele de interes, apoi să alegem regizorii şi actorii, şi pe urmă să le propunem oamenilor, în funcţie de bugetul pe care-l avem, să lucreze cu noi. Abia atunci oamenii ar veni, atraşi de un **contract artistic**, şi nu de obligativitatea slujbei. Cred că de aici porneşte falsul: secretarul literar se trezeşte şi el în situaţia cea mai ingrată în domeniul culturii: cea de slujbaş. Practic, la ora actuală, secretarul literar se află, cred, în zona cea mai parşivă a teatrului: ca idee, aparţine zonei artistice, dar munca pe care-o face e total birocratică. Sigur, cu „accese" artistice, în funcţie de orgoliul fiecăruia: crearea unui program de spectacol mai deosebit etc. Dar e o mare pierdere de timp să faci afişul, să tipăreşti un program care se aruncă... Atâta vreme cât teatrul va rămâne în structura asta, o să tot discutăm la fel; secretariatul literar e o „problemă" pe care o discutam şi prin '79, exact la fel. E ca şi când ne-am chinui să-nţelegem de ce se circulă greu prin Bucureşti. E simplu: se circulă greu pentru că sunt drumuri foarte proaste.

– Totuşi, in '79 nu exista nici măcar teoretic posibilitatea să se schimbe lucrurile. Acum, cel puţin teoretic...

– Nici acum nu există, de vreme ce ştii de la bun început că orice încerci să schimbi nu are practic şanse de reuşită.

– Nu mă refeream la restructurarea vechilor instituţii, ci la posibilitatea oamenilor de teatru de a se „grupa" in altfel de organizaţii.

– Despre asta vorbeam şi eu: este absolut imposibil. De fapt, e vorba despre ceva ce la noi se numeşte a bate apa în piuă. Asta da, e o nouă posibilitate care ni s-a ivit: în loc să facem ceva, preferăm să batem apa în piuă despre ce putem să facem – este o formulă care ţine de curentul subteran al spiritualităţii româneşti. N-am putut opri să fim călcaţi în picioare, în schimb nimeni nu ne-a oprit să ne plângem de asta. Poate rămâne altei generaţii să treacă la făptuire, cred că noi suntem prea înecaţi în birocraţie. De aceea spun că discutăm la fel ca în '79. Ce face secretarul literar? Ce să facă? Citeşte piese şi le propune. Cui le propune?

– Oare mai citeşte, acum, piese de teatru pentru a le propune?

– Mai citeşte, câteodată. Cred. Nu sunt secretar literar, nu ştiu. Deci ce face? Se ocupă cu tipăriturile teatrului şi, din când în când, face un soi de public relations.

– Există vreo piedică legislativă în a împărţi actualele responsabilităţi ale secretarului literar într-o parte propriu-zis literară şi alta de „public relations", plătite separat (pentru că activităţi atât

de diferite nu pot fi puse sub aceeaşi umbrelă, în mod normal), fie că cele două sunt îndeplinite de aceeaşi persoană sau de persoane diferite?

– Nu cred că există. Dar structurile nu pot fi îmbunătăţite din mers, schimbând pe ici-pe colo. Trebuie făcută altă structură. Eu, cel puţin, m-am desprins total de ideea de teatru ca instituţie de stat, cu schemă fixă de 200 de oameni... Pentru că, în interiorul acestei scheme (care include şi secretarul literar), nu se poate funcţiona decât respectând regulile jocului comunist: cu pile la Minister, cu pile la tipografii, cu şpagă... Toată lumea ştie lucrurile astea; iar noi, în loc să vorbim despre amănuntele concrete, ne batem în idei, în propuneri măreţe. Nu poate fi vorba de nici o propunere măreaţă când orice om normal ştie că pentru a face un afiş trebuie să dai şpagă în jur de 100 000 de lei la tipografie. Atâta timp cât acest sistem va dura, degeaba vorbim despre rolul secretarului literar şi despre ceea ce poate el să facă.

– Probabil că Teatrul Odeon a fost singurul din România care, în ultimii cinci ani, şi-a propus un program artistic coerent, pe termen lung, şi pe care începuse deja să îl realizeze; Centrul de dans contemporan şi Atelierul de lansare a pieselor contemporane (româneşti sau străine) erau doar două dintre componentele acestui program. Ce contribuţie au avut (dacă au avut) la alcătuirea lui secretarii literari ai Teatrului Odeon?

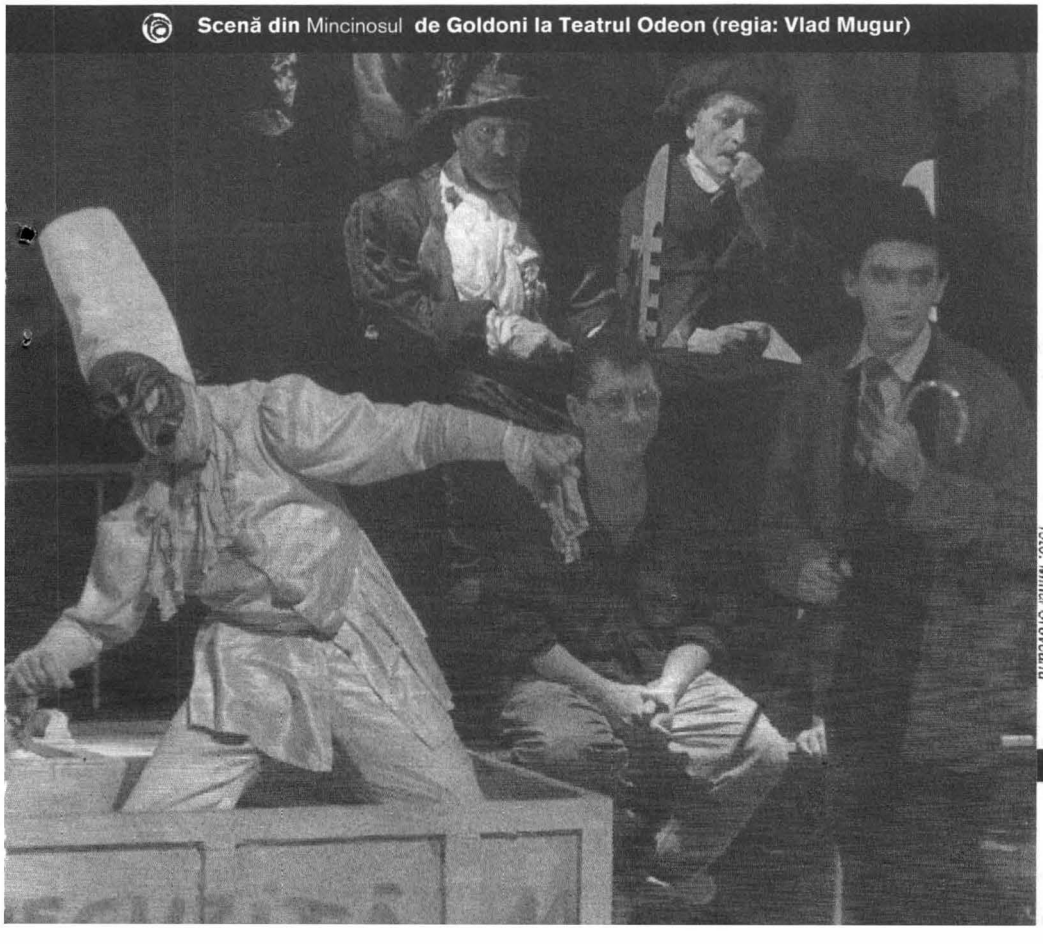
– De foarte multe ori au contribuit. Cred că şi din punct de vedere al secretariatului literar Teatrul Odeon a reprezentat un model. Miruna Runcan şi Cristian Buricea-Mlinarcic au făcut tot ce **se putea** face; n-au făcut nimic din ceea ce **trebuia** făcut – pentru că **nu se putea**.

În ce măsură Miruna şi Cristian au contribuit la crearea programului artistic? Exact în aceeaşi măsură în care am contribuit şi eu. Am afirmat-o întotdeauna: n-a fost un program făcut „la rece", stabilit de la început, ci prin selectarea zecilor de propuneri. Din acest punct de vedere, mai mulţi oameni de la Odeon, inclusiv secretariatul literar, au impus programul teatrului: prin această selecţie a proiectelor şi prin sprijinirea lor. Când Măniuţiu, sau Hausvater, sau Vlad Mugur (nu-i pomenesc aici pe toţi), sau regizorii străini care-au colaborat cu noi au venit să lucreze, faptul că ne-am adunat toţi **într-un anume fel** în sprijinirea acelui proiect a dus la crearea programului. Repet: nu cred să existe în România un teatru cu un program artistic în sensul curat al cuvântului, adică un program hotărît de către directorul teatrului împreună cu consilierii artistici. Cred că secretarul literar poate ajuta mai mult decât venind cu un text de care, dragă Doamne, n-a mai auzit nimeni. Dar şi aici există o mare confuzie, determinată de lipsa oamenilor bine pregătiţi pentru ceea ce au de făcut. Teatrul e o instituţie făcută să promoveze cultura, deci valoarea, sau în interiorul activităţii lui există o mare doză de „datorie formativă"? E un barbarism, dar îl folosesc în sensul bun, „educativ". În ce măsură teatrul îndeplineşte la noi o funcţie social-culturală? Să fim serioşi, lupta teatrelor e acum să aibă colaborarea unor regizori buni, ca să facă cel puţin un spectacol bun într-o stagiune, şi să aibă actori buni; aceste condiţii o dată îndeplinite, ele atrag automat textul.

Ca regizor, aş avea nevoie de un secretariat literar care să-mi propună texte contemporane, din ultimii doi-trei ani. Dar noi, azi, în dramaturgie, trăim ca în comerţ: mâncăm alunele expirate de şase luni. Sigur că dramaturgia nu e ceva comercial, deci nu trebuie neapărat să fie proaspătă, dar e vorba despre dezvoltarea culturală; dacă vrem să ne racordăm la spiritul european cât de cât contemporan, trebuie să facem acest pas. Cu secretar literar cu tot.

– Teatrul Odeon a avut o publicaţie – „Canavaua"... De ce aţi simţit nevoia unei alte publicaţii în afara programului de sală? E o preocupare foarte rară în teatrele noastre.

– Şi ideea, şi realizarea le aparţin Mirunei şi lui Cristian. Ei au făcut revista, ziarul şi, dacă-i întrebi pe ei, probabil vor spune că e singurul lucru bun pe care l-au făcut la Odeon; pentru că, fiind oameni de presă, ţineau foarte mult la această idee. În ceea ce mă priveşte, cred că o asemenea publicaţie e mai importantă decât un caiet-program, destinat strict momentului în care se desfăşoară spectacolul. Efortul pe care secretarii literari ai Odeonului l-au făcut pentru scoaterea acestei gazete a fost acela de a impune şi un demers sau un discurs teoretic, pe lângă activităţile teatrului, explozive şi efemere prin natura lor: spectacolele de teatru sau cele de balet, experienţele mai mult sau mai puţin reuşite... „Canavaua" era un lucru foarte bun şi ar fi păcat să se renunţe la el, indiferent ce o să se întâmple mai departe în acel teatru. ■



Scenă din Mincinosul de Goldoni la Teatrul Odeon (regia: Vlad Mugur)

foto: Mihai Oroveanu

Mihai Constantin și Șerban Cellea în Trei surori de Cehov la Teatrul „Bulandra" (regia: Alexandru Darie)

ALEXANDRU DARIE:
„Soluția ar fi învățarea acestei profesiuni la ATF"

– Secretar literar. Ce vă spune această sintagmă?

– Hai să vedem de unde vine termenul, dacă este propriu sau măcar util ca înțeles și ca formulare. În condițiile în care există o producție literară contemporană – după părerea mea, foarte bogată –, trebuie ca cineva să citească o mulțime de texte, fie românești, fie străine, și să propună directorilor de teatru și regizorilor o selecție de piese care s-ar putea constitui într-un viitor repertoriu. În această accepțiune, termenul cred că provine din Germania, unde funcția a existat de multă vreme și există încă. Germania e una dintre puținele țări occidentale care mai practică teatrul de repertoriu așa cum îl practicăm și noi; aici, profesia despre care vorbim s-a perfecționat. La origineo acestei profesiuni au stat două funcții – hai să le zicem ideale. Pe prima am amintit-o: citirea, selectarea și propunerea unor texte din masa enormă care sosește într-un teatru. A doua funcție practicată în Germania este aceea de documentare: secretarul literar e un fel de asistent al regizorului, un colaborator care se ocupă de investigarea scrierilor și a documentelor de epocă și care selectează din ele acele lucrări care sunt interesante pentru concepția regizorală – material iconografic, detalii de sociologie, de politică, de noutăți –, care pot fi utile elaborării spectacolului. Această colaborare începe uneori chiar înaintea repetițiilor. În „schema germană" a funcției acestea înseamnă o lucrare în plus față de „idealul românesc al s. l.": aceea ca rostirea actorilor să fie corectă (unii regizori sunt mai puțin preocupați de acest aspect și atunci treaba aceasta e preluată de secretarul literar). În Germania, acesta se numește „dramaturg"; el trebuie să propună variante de text, atunci când un actor simte nevoia să schimbe un cuvânt cu altul. Din acest punct de vedere, este un asistent de regie intelectual, mai priceput, chiar, în domeniul textului decât însuși regizorul.

Există, desigur, și excepții. Un strălucit exemplu este cel al secretarului literar sau dramaturgului lui Peter Brook. Acolo această profesiune e dusă până la capăt. Se elaborează texte care trebuie rostite, inspirate din lucrări care nu au fost scrise special pentru teatru.

După părerea mea, acestea ar fi cele câteva laturi importante ale profesiunii de secretar literar: citirea-propunerea de texte; documentarea; supravegherea a tot ceea ce ține de partea literară a unui spectacol: rostire, cuvânt, traducere etc.

În alte țări în care am avut ocazia să lucrez, cum ar fi Marea Britanie sau SUA, această profesiune nu există în accepțiunea de la noi – cu mici excepții. Funcția e preluată, în unele teatre, de asistenții de regie: unul, doi sau chiar trei pentru un singur spectacol. Există în Marea Britanie și teatre în care un „comitet de lectură" primește, studiază și selectează textele, iar majorității teatrelor sunt conduse de un „board" care stabilește liniile strategiei repertoriale și

manageriale. În SUA teatrele de repertoriu sunt extrem de rare, astfel încât partea de documentare cade în sarcina regizorului și a asistenților lui, iar partea iconografică, în seama scenografilor și a asistenților de scenografie.

– Din tot ce ați spus până acum despre sistemele de funcționare a teatrului în alte țări, a rezultat clar un punct comun: colaborarea, **munca în echipă. Ce se întâmplă din acest punct de vedere la noi?**

– La noi, ca și foarte multe domenii ale culiselor teatrului (nu în sensul bârfelor, ci al profesiunilor colaterale: mașiniști, maeștri de lumini, maeștri de sunet, designeri, regizori tehnici), și domeniul secretariatului literar este, după părerea mea, supus empiricului. Cred că soluția ar fi învățarea acestei profesiuni (ca și a celei de maestru de lumini, de exemplu) la ATF sau în alte facultăți specializate. De ce? Pentru că, de obicei, la noi secretarul literar provine fie din domeniul filologiei, fie al ziaristicii, fie al criticii teatrale și are sarcini care sunt în alte părți asimilate cu profesiuni total diferite: „public relations" sau chiar marketing. Or, la noi, ei fac protocolul la premieră, dau telefoane, scriu invitații (de mână), trimit faxuri. Fac totul absolut empiric. La facultățile de management ar trebui să se învețe meseria de **literary manager** sau de **press manager, relații publice pentru domeniul artei**, poate chiar în mod specializat pentru teatru. La nivelul învățământului superior ar trebui făcut ceva; degeaba se supără regizorii sau teatrele că nu există o colaborare de felul acesta. Eu, de exemplu, în cele 25–26 de spectacole pe care le-am făcut, am avut foarte puține momente de colaborare reală de acest tip – „ideal", să-i zicem – cu un secretar literar. Acești oameni fie că erau extraordinari în ceea ce privește documentarea sau realizarea caietului-program (care e **ultimul** lucru ca importanță – deși, la noi, de multe ori e primul pentru secretarul literar –, e un apendice util spectacolului, dar numai un apendice), fie că știau foarte bine limbi străine, fie că erau foarte capabili în domeniul relațiilor publice, al organizării (relațiile cu presa par lucruri de amănunt, dar ele pot îngropa definitiv sau, dimpotrivă, pot ridica un spectacol)...

– Care ar fi aceste puține experiențe reușite de colaborare?

– Din păcate, nu pot da decât un singur exemplu, unul german: la Freiburg am regizat două piese și am avut un tânăr „dramaturg", Christoph Deime. Absolvise Filologia (germanistică) la Freiburg și era și fondatorul unui grup de teatru – „Amatoren", „Amatorii" – în ale cărui producții uneori juca, pe altele le regiza... De asta spun că aceste meserii ar trebui învățate la ATF: un regizor de culise sau un maestru de lumini, să zicem, ar trebui să aibă posibilitatea să se inițieze, urmând câte un curs – nu să profeseze, dar măcar să trăiască „pe viu" experiența de a fi actor sau regizor – în mai multe meserii legate de teatru; după cum pentru un regizor ar fi important să aibă un examen de actorie și invers, pentru un actor – să regizeze o piesă.

– Ați spus: „Soluția ar fi..." De vreme ce sugerați o soluție, înseamnă că ceva nu e în regulă și ar trebui îndreptat. Soluția s-ar afla, după părerea dumneavoastră, în domeniul educațional. Ce părere aveți despre secția de Teatrologie a ATF? Aceasta pregătește un amestec de traducător cu manager și cu secretar literar, fără o specializare clară, ci punând laolaltă toate aceste lucruri într-o devălmășie din care, după părerea mea, numai lipsa de profesionalism are de profitat. Sigur, asta nu înseamnă că absolvenții acestei secții sunt neprofesioniști; depinde, ca peste tot, de persoana căreia i se aplică acest sistem educațional. Deja a apărut „pe piață" o primă serie de absolvenți ai acestei secții...

– ... unii foarte buni, alții – de nerecuperat. Rău e că, după ce termină facultatea, tuturor le trebuie o perioadă de cel puțin un an de acomodare, pentru că, de fapt, „pe băncile școlii" nu învață nimic din realitatea vie a teatrului; învață teorie, curente spectacologice etc. Sigur că nu le strică să învețe și asta, dar chiar și din acest punct de vedere pregătirea nu e satisfăcătoare, studiul lor se oprește la Peter Brook sau la Grotowski. Or să nu uităm, cu tot respectul, că amândoi sunt mari regizori ai anilor '60, '70, '80... Că Brook rămâne, probabil, cel mai mare regizor contemporan e adevărat; dar Brook e deja un clasic, nu are nimic de-a face cu noul val de regizori extrem de importanți – de la Peter Stein la Robert Wilson –, care reprezintă curentele noi în teatru, drumul mai departe. Nu mai vorbesc despre Deborah Warner. Dar nimic din secretele acestei meserii care e teatrul nu sunt învățate. Cred că secretarul literar, ca și maestrul de lumini (deși avem câțiva reprezentanți de seamă în ambele domenii – de exemplu, un extraordinar maestru de lumini e chiar aici, la „Bulandra": Ioan Lazăr), învață meserie de unul singur, „pe furate". Acum încă există profesioniști; dar ei vor ieși la pensie. Unii (acum vorbesc despre maeștrii de lumini) și-au pregătit câte un tânăr care învață tot așa, empiric...

– Ucenicește...

– Exact, ucenicește pe lângă un maestru. Dar unii sunt capabili să transmită ce știu, alții nu. De aceea e nevoie de școală. De aceea ar trebui ca această idee de manageriat teatral (care include și manageriatul literar, și pe cel de presă, și relațiile publice) să fie regândită – pentru că, chiar acum, la cinci ani de la schimbarea sistemului stalinist, moștenit, de organizare a teatrului, avem oameni care s-au angajat de curând și care gândesc exact la fel ca înainte. Sigur, individualități există. Există o Adriana Popescu, care a fost cel mai bun secretar literar al unui teatru românesc, o perioadă destul de lungă. Dar acum nu mai profesează...

– În condițiile organizării rigide a teatrelor românești în momentul de față, credeți că doar o schimbare a modului de pregătire profesională (chiar la nivelul studiilor de specialitate) poate da rezultate? Nu cumva rezultatul ar rămâne același dacă un secretar literar extraordinar de bine pregătit ar urma să evolueze, să „funcționeze" în cadrul aceleiași structuri?

– Schimbarea ar trebui să fie de structură; nu e singurul domeniu în care nimeni nu se poate descurca în hățișul de legi, multe de dinainte de '89, încă neabrogate, în condițiile unei totale lipse de libertate financiară. Situația secretarului literar este doar un reflex (unul dintre multele) al acestei situații anormale. ■

VLADIMIR GĂITAN:
„Aș fi fericit dacă ar exista un curs pentru secretarii literari"

– Domnule Găitan, sunteți de câtva timp directorul Teatrului de Comedie. Ce strategie ați adoptat față de compartimentul „secretariat literar"?

– Înainte de interviu mi-ați adresat un fel de compliment legat de curățenia sufletească și nepriceperea reală cu care m-am înhămat la această treabă. Desigur, pentru mine există încă unele necunoscute legate de conducerea acestei corăbii care este teatrul. Trebuie să vă mărturisesc că secretariatul literar reprezintă un punct de sprijin foarte important, dar pe care simt că încă nu știu să-l definesc.

Sunt în Teatrul de Comedie de 25 de ani și îmi amintesc cu plăcere de câțiva secretari literari competenți; de Andrei Băleanu, de pildă. Prezentarea teatrului era foarte bine făcută și cred că aceasta ar fi atribuția cea mai importantă a unui secretar literar. De asemenea, investigarea dramaturgiei universale contemporane pretinde calități serioase din partea unui secretar literar.

– Care ar fi aceste calități?

– Secretarul literar trebuie să fie un intelectual de rasă. Nu este suficient să propună titluri de piese. Trebuie, în același timp, să aibă în vedere actorii teatrului. Evident că, după '90, unele „atribuții" ale secretarului literar au dispărut: compromisurile, slalomul acela periculos și permanent pe care trebuia să-l facă – la fel ca noi toți, de altfel – pentru a împăca și Puterea, și exigențele publicului. După '90 a apărut însă o altă problemă: tentația de a cădea în capcana „libertății". Când spun asta mă gândesc la spectacolele cu ținută artistică neglijată în favoarea comercialului. Un bun secretar literar trebuie, categoric, să-și depășească condiția de lector al unor texte și să devină un fel de jolly-joker în tot ce înseamnă promovarea teatrului în ochii spectatorului, spectator care vine foarte greu în sala de spectacol; concurența televiziunii, a filmelor video este uriașă. Împreună cu oamenii pe care i-am adunat lângă mine încerc să realizez o înțelegere mai la obiect a cerințelor impuse de această stare de lucruri.

Ar fi necesar, poate, un curs de management teatral, de **promotion**. Cei mai mulți dintre noi înțeleg destul de primitiv ceea ce trebuie să facă un secretar literar.

– În teatrul dumneavoastră cum se face selecția pieselor ce intră în repertoriu? În ce măsură vă sfătuiți cu secretarul literar? Vă simțiți „la mâna" regizorilor care vin și vă propun piese?

– Concret, toată politica mea repertorială de până acum s-a rezumat la găsirea unor regizori de vârf pe care i-am „curtat", uneori chiar cu insistență. Sigur că, din acest motiv, repertoriul poate fi lipsit de unitate.

– Dar poate avea varietate.

– Am adus – prin concurs – șase actori tineri, unul mai bun decât celălalt, actori de care sunt foarte încântat. Au venit la concurs 60 de actori, a fost o bătălie extraordinară. Această participare mi-a demonstrat că sunt pe drumul cel bun, că actorii prețuiesc din nou Teatrul de Comedie care, încet-încet, și-a recăpătat acea atmosferă extraordinară de lucru pe care o avusese altădată. Pe de altă parte, consiliul artistic este alcătuit din cei mai importanți actori ai teatrului: Iarina Demian, Virginia Mirea, Florin Anton, Silviu Stănculescu, Cornel Vulpe. Am invitat-o și pe dna Adriana Popescu la unele consilii, pentru că țin la părerea unor oameni cu experiență. Aș vrea chiar să extind consiliul artistic și aș aspira la prezența alături de noi a unor oameni de talia lui Liiceanu sau Pleșu.

Dinu Manolache, Gabriela Popescu și Marian Râlea în Troilus și Cresida de Shakespeare la Teatrul de Comedie (regia: Dragoș Galgoțiu)

– Întâmplător sau deliberat, mi se pare că ocoliți chestiunea in discuție: cum e cu secretarul literar? Vi se pare potrivit acest termen?

– Nu cred că denumirea este cauza neîmplinirilor. Consider că termenul nu contează: adică secretarul literar se confundă cu secretara care bate la mașină și răspunde la telefon? Nu, însăși însoțirea cu „literar" îl înnobilează. Ei, la acest capitol suntem încă în căutări. Omul extraordinar care să promoveze cu fanatism, aș zice, imaginea teatrului, omul acela de echipă care să ardă pentru teatru, nu l-am găsit.

Nu vreau să las acest sector la voia întâmplării. Repet, aș fi fericit dacă ar exista un curs și pentru directori, și pentru secretari literari.

CARMEN BÂRBULESCU
CIPRIANA PETRE

PIATRA-NEAMȚ

Repere certe și considerații subiective

Din punctul de vedere al reuniunilor teatrale de cele mai diferite structuri, titulaturi, obiective declarate sau nedeclarate, anul 1995 s-a dovedit până acum deosebit de rodnic. În principiu, această abundență n-ar trebui să ne contrarieze, ea dezmințind, cel puțin aparent, starea de precaritate ce planează asupra vieții noastre teatrale imediate. La o parcurgere mai atentă a afișelor acestor manifestări cu durată de aproximativ o săptămână, vom observa însă tendința unor colective artistice de a itinera același spectacol, în căutarea izbânzii de palmares; fiecare nou semnal de adunare este considerat potrivit datelor proprii ale reprezentației în cauză.

În aceste condiții, un festival (e drept, fără ierarhizări și fără premii) în care, din douăsprezece montări, doar două au mai fost întâlnite cu trecute prilejuri similare devine o excepție și anunță, din start, un grad sporit de seriozitate. Este cazul celei de a XI-a ediții a Festivalului de Teatru găzduit de Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț. Dar și în acest caz a funcționat o alcătuire oarecum anevoie de înțeles a listei de participanți. Au fost prezente, fapt notabil, cinci instituții teatrale din afara granițelor țării – două din Republica Moldova și câte unul din Ungaria, Germania, Franța – și șase din țară, mai exact cinci din București, al șaselea fiind teatrul-amfitrion, care și-a rezervat două reprezentații diferite; pentru geografia teatrală a României, afișul festivalului de la Piatra-Neamț ni s-a părut insuficient de convingător.

Numărul oamenilor de teatru – dramaturgi, regizori, actori, scenografi, critici – care au răspuns invitației gazdelor a atins doar într-o singură zi cota pe care fusesem obișnuiți a o înregistra aici în anterioare ediții: a fost ziua spectacolului cu piesa **Orfanul Zhao** de Ji Junxiang, semnat, la Teatrul Tineretului, de regizorul Alexandru Dabija. În restul intervalului 20–28 mai 1995, prezența specialiștilor în materie, veniți din București, Iași, Bacău, Târgu-Mureș, Chișinău, s-a vădit a fi mai degrabă modestă. Paguba a fost însă a celor care au lipsit de la Piatra-Neamț, pentru că festivalul a propus spectacole de bună și de foarte bună calitate, fiecare dintre ele prilejuind dense și neobișnuit de animate discuții în zilnicele (uneori nocturne) „conferințe de presă", de fapt convorbiri pertinente și relevante purtate între criticii de teatru și realizatorii celei mai recent vizionate montări. Publicul pietrean s-a dovedit din nou nu doar mare amator de **spectacol teatral**, prin participare masivă la reprezentații, dar și bun cunoscător al **artei teatrale**, asigurând fiecăreia dintre evoluțiile colectivelor actoricești receptarea sensibilă și avizată a semnalului trimis dinspre scenă spre sală.

Am putut contempla modalități de creație dintre cele mai diferite, puse în slujba ideii de teatru și onorate, în marea lor majoritate, de profesioniști tineri. Compania Orion Balet, sub conducerea coregrafului Serglu Anghel, se află într-o etapă de limpezire a personalității sale artistice, așa cum s-a văzut și din spectacolul **Anotimpuri**, pe muzică de A. Vivaldi și T. Wilebrandt. O altă „modalitate" întâlnită mai rar în astfel de reuniuni teatrale a fost cea a trupei de mimi creată și condusă de actorul Dan Puric, sub egida Teatrului Național „I.L. Caragiale" din București; **Pantomimia**, un spectacol acid și alert despre contemporaneitatea noastră sau despre răsfrângeri în această contemporaneitate a unor segmente din istoria epocii imediat anterioare, s-a bucurat de o primire deosebit de favorabilă din partea privitorilor. O propunere incitantă, care a și declanșat comentarii în consecință, a aparținut regizorului-student Theodor Smeu Stermin, din clasa condusă de conf. univ. Mihai Măniuțiu de la Catedra de Teatru a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj. Cu o distribuție exclusiv masculină, el a semnat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, spectacolul **Îmblânzirea scorpiei** de Shakespeare, urmărind, în mod declarat, crearea unui spațiu teatral neoelisabetan. Montarea are ritm, umor, inteligență iscoditoare, iar argumentul forte, **echipa**, nu stânjenește reliefarea individualităților artistice, între acestea remarcându-se profesionalismul subtil al actorului Liviu Timuș. Revederea acelei miniaturi încântătoare, **Hatmanul Baltag**, realizată de

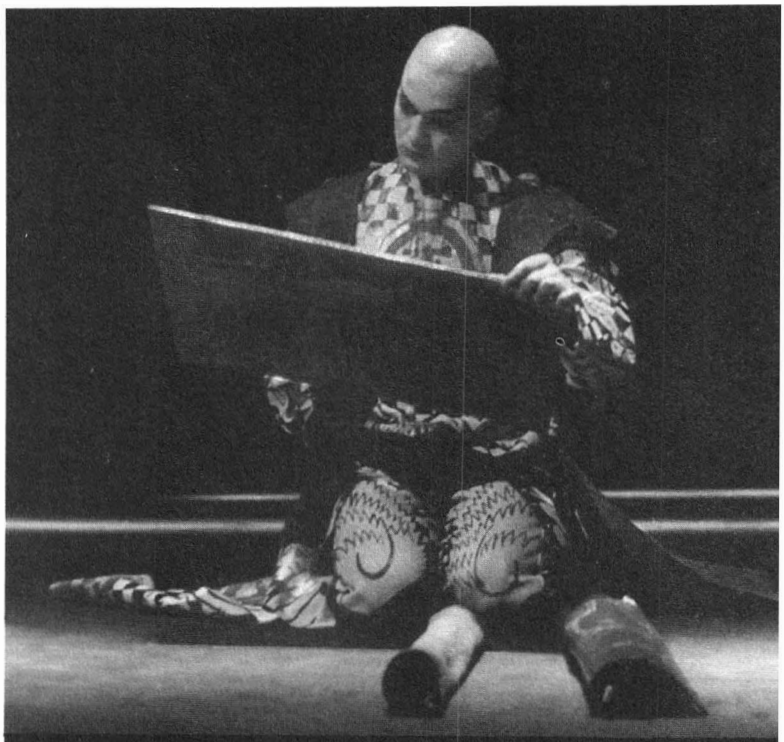
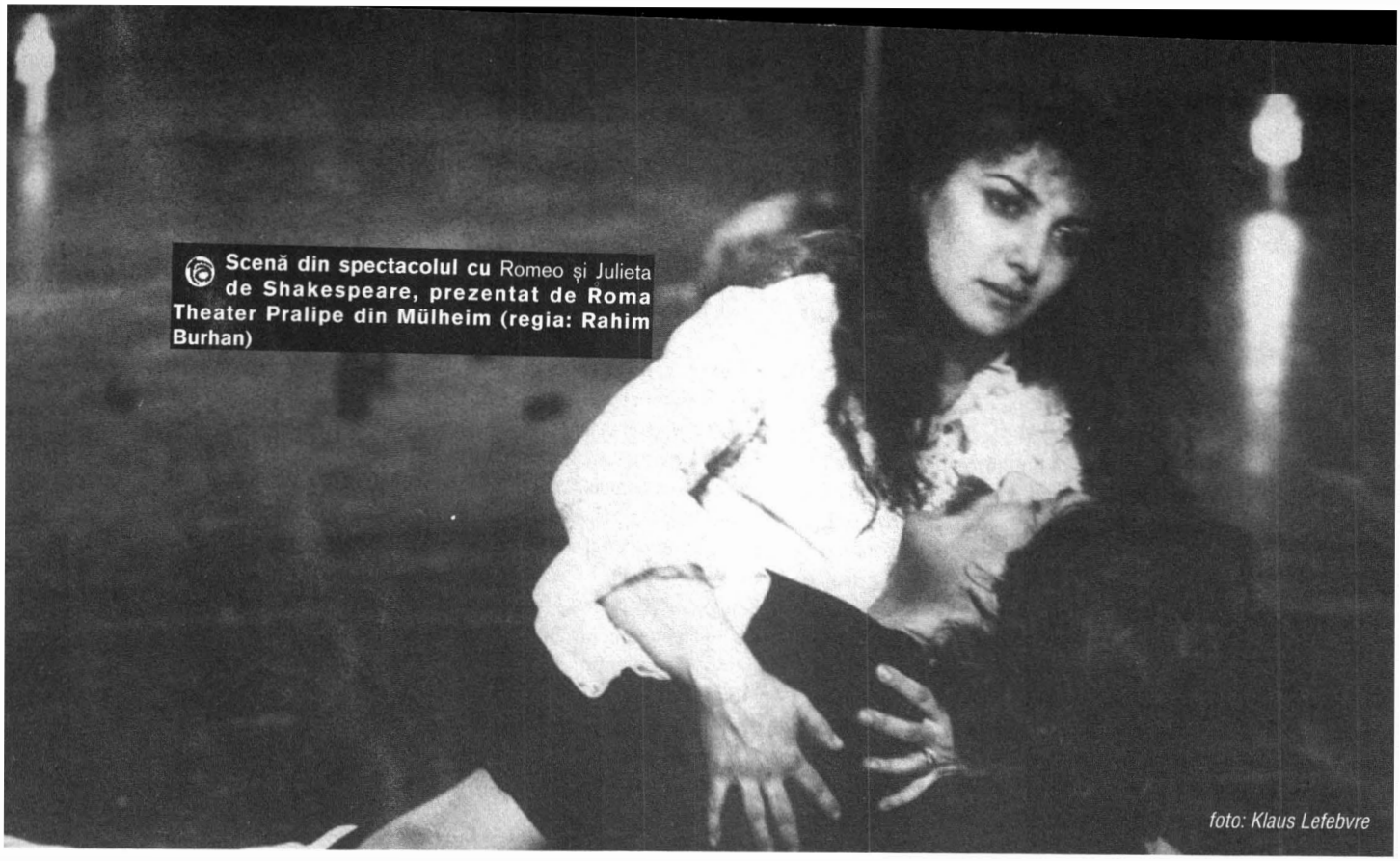


foto: Cornel Mitfode

Moment din Orfanul Zhao **de Ji Junxiang la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (regia: Alexandru Dabija)**

profesoara Sanda Manu cu studenți de la Academia de Teatru și Film din București, ne-a întărit credința că valorile actoricești ale teatrului românesc continuă să fie prezente pe palierul fiecărei generații. S-ar cuveni câteva vorbe deosebite de laudă unora dintre acești copii minunați; le amânăm însă pentru stagiunea viitoare, când îi vom reîntâlni, că actori confirmați, pe scenele noastre. Un text-confesiune, **Regele moare** de Eugen Ionescu, pus în scenă la Chișinău, în teatrul care poartă numele ilustrului dramaturg, de regizorul Petru Vutcărău, și-a valorificat, doar parțial, în festivalul de la Piatra-Neamț, intențiile de comentariu filosofic tragicomic. O echipă foarte tânără, cea a Teatrului



Scenă din spectacolul cu Romeo şi Julieta **de Shakespeare, prezentat de Roma Theater Pralipe din Mülheim (regia: Rahim Burhan)**

foto: Klaus Lefebvre

Universitar din Budapesta, a prezentat scenariul lui Hudi László, **Jeanne d'Arc**, autorul fiind şi regizor al spectacolului. S-a mizat pe incertitudinile şi pe ipocriziile care au clădit legenda unui personaj real, discuţiile pe marginea acestei reprezentaţii polarizându-se în jurul libertăţii teatrului şi al limitelor acestei libertăţi, în materie de demitizare. Unul dintre cele mai interesante spectacole ale festivalului a fost cel adus de Roma Theater Pralipe, teatru al romilor înfiinţat de regizorul Rahim Burhan la Skopje, în Macedonia, şi găzduit în prezent de Theater an der Ruhr din Mülheim, Germania. Piesa **Romeo şi Julieta** de Shakespeare a fost citită ca o tragedie a trăitorilor din spaţiul fostei lugoslavii, tragedie în care Romeo este fiul familiei creştine Montagu, iar Julieta – fiica familiei musulmane Capulet. Înţelesurile acestei „citiri" a textului shakespearian, ca şi unele secvenţe de relevabilă forţă dramatică în desfăşurarea reprezentaţiei, au conferit întregului semnificaţii tulburătoare.

Momentul de maximă altitudine artistică a festivalului a fost marcat de spectacolul **Orfanul Zhao** de Ji Junxiang, dramaturg din dinastia Yuan-mongolă (cca. 1234–1279). Alexandru Dabija a montat acest text cu o desăvârşită grijă pentru sensul fiecărei replici, pentru expresivitatea gesticii şi pentru plastica ansamblului actor-costum-decor, utilizând în sprijinul tentativei sale şi suportul savant lucrat al tandemului muzică-lumină, cu rol activ şi continuu în desfăşurarea poveştii scenice. Această poveste, care dezvoltă motivul uciderii pruncilor, din mitologia creştină, dar anunţă şi motivul crimei ca instrument de ascensiune politică, din **Macbeth**, cunoaşte, în montarea de la Teatrul Tineretului, o descifrare tensionat dramatică, acutele situându-se în registrul confruntării dintre trădare şi violenţă pe de o parte, onoare şi sacrificiu pe de altă parte, totul gravitând în jurul ideii de răzbunare. Într-un ansamblu de profesionişti funcţionând ireproşabil, părţile solistice au revenit actorilor Corneliu Dan Borcia, Liviu Timuş, Loredana Botezatu, Radu Băiţan şi, cu o remarcă specială, aşa cum afirmam imediat după spectacol, actorului Ion Muscă. (Din nefericire pentru acest redutabil interpret, pentru Teatrul Tineretului şi pentru întreg teatrul românesc, Ion Muscă urca atunci pe scenă, fără ca cineva să bănuiască, în ultimul său rol. Dumnezeu să-l ierte şi să-i apere aducerea-aminte printre noi!)

Revenind la montarea în discuţie, se cuvine adăugat prezenţelor relevabile Corul, personaj colectiv cu pondere determinantă în izbânda acestei întreprinderi, care a susţinut la o cotă performantă partitura muzicală semnată de Mircea Octavian. Se cere, de asemenea, menţionată participarea, cu rezultate demne de laudă, a scenografilor Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon, ca şi a maestrului de lumini Vasile Popovici.

Un spectacol-manifest, **Noi**, conceput la Teatrul „Luceafărul" din Chişinău de regizorul Mihai Fusu pe un scenariu modular semnat de Constantin Cheianu, a reconstituit secvenţe-document din realitatea socio-politică a Republicii Moldova. Ultimele trei reprezentaţii ale acestui minimaraton teatral au adus, pe rând, descifrarea **Furtunii** de Shakespeare ca basm desprins din mitologia copilăriei (propunere luminoasă şi sensibil lucrată, sub conducerea regizorală a lui Cornel Todea, la Teatrul „Ion Creangă" din Bucureşti), un spectacol aspru, despuiat de orice artificii „teatrale" şi într-un deplin respect faţă de textul originar – **Sfârşit de partidă** de Samuel Beckett, montare a Teatrului „La Vache Cruelle" din Périgueux, Franţa (regia, Pierre Orma) şi mai vechea noastră cunoştinţă, **Cumetrele** de Michel Tremblay, în regia lui Petre Bokor, spectacol al Teatrului Odeon din Bucureşti, o comedie îngândurată în care excelează Adriana Trandafir, Tamara Buciuceanu, Dorina Lazăr, Carmen Tănase, Liana Mărgineanu.

Ediţia a XI-a a Festivalului de Teatru de la Piatra-Neamţ, sub înaltul patronaj UNESCO, sprijinită de sponsori iubitori de artă adevărată, având-l ca director pe regizorul Nicolae Scarlat şi drept deviză „O lume pentru toţi, o lume pentru fiecare", şi-a întâmpinat cu generoasă ospitalitate invitaţii, adunându-i, timp de nouă zile, sub semnul îngemănat al credinţei în **Om**. Apoi, la fel ca şi celelalte ediţii, a devenit istorie.

CONST. PAIU

Experimentul Sfântu-Gheorghe

Foarte numeroasele festivaluri ce caracterizează actuala perioadă suferă frecvent de o carenţă de specificitate. Titulaturi ambigue permit reunirea unor spectacole eterogene ca formă şi substanţă, pentru care unicul criteriu de selecţie pare să fie adesea caracterul lor itinerant. Nu astfel stau lucrurile în cazul Festivalului de Teatru Atelier, organizat de Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe şi ajuns la ediţia a treia, ce s-a desfăşurat între 28 mai şi 7 iunie 1995. Ne aflăm aici în faţa unei opţiuni clare – aceea de a identifica modalităţi noi de expresie artistică –, concordantă totodată spiritului de febrilă căutare întru redefinirea actului teatral la sfârşit de mileniu. Răspunsul participanţilor la solicitarea organizatorului, directorul Radu Macrinici, ilustrează preocuparea în cauză. Spectacolele din concurs, ca şi manifestările adiacente, au pus în evidenţă o serie de tendinţe, iar faţă de preponderenţa uneia sau alteia s-au structurat adevărate micro-secţiuni.

Astfel, trupa budapestană Dream Team a adus în discuţie formula de teatru-dans printr-o „halucinaţie tragicomică după W. Shakespeare", intitulată **Julieta trăieşte**. Coregrafa-regizoare Balázs Mari imaginează scene dintr-o posibilă bătrâneţe a Julietei, înlănţuite cu rememorarea unicei iubiri, cea pentru Romeo, pe care l-a lăsat singur în moarte. Cuvintele puţine la care se apelează sunt împlinite dramatic de forţa de sugestie a dansului, a muzicii sau a graniţelor unduitoare din perdele cernite ce delimitează, fără să le separe net, visul de realitate. Astfel, balerinii maghiari, nefăcând din dans un scop în sine, găsesc drumul spre teatrul vizual cu accente psihanalitice. O pondere importantă deţine dansul şi în **Căsătorie cu de-a sila** de Molière de la Teatrul Satiricus din Chişinău. Deşi, chiar înainte de ridicarea cortinei, o marionetă ce-l întruchipează pe autor ne aminteşte că „nişte umili actori de comedie nu pot aspira la perfecţiunea adevăraţilor maeştri ai baletului", reprezentaţia demonstrează contrariul. Cei paisprezece actori, călăuziţi de regizorul Sandu Grecu şi de coregraful Victor Tanmoşan, ating performanţe notabile atât în numerele individuale, cât şi în cele de ansamblu. **Jacques sau supunerea** de Eugen Ionescu în regia şi scenografia lui Marius Olteanu, spectacol insistent structurat pe mişcare coregrafică, prezentat de Teatrul Naţional şi Academia de Teatru din Târgu-Mureş, eşuează într-o manifestare ce trimite mai degrabă la vechile brigăzi artistice. Coloana sonoră – un potpuriu Edith Piaf – nu izbuteşte să constituie o bază de dezvoltare a doritei atitudini dramatice cântate şi dansate.

Mult mai sugestiv şi mai inspirat, un miniatural **Exerciţiu** filosofic atrage atenţia, în afara concursului, asupra unei modalităţi de exprimare artistică foarte modernă. În absenţa cuvântului, acest spectacol, realizat de Uto Gusztáv şi Konya Réka din Sfântu-Gheorghe, vorbeşte convingător, prin muzică, plasticitate corporală şi lucrul cu câteva obiecte, despre relaţiile minoritate-majoritate, ucenic-maestru sau public-artist.

Revigorarea limbajului gestual marchează un **Punct de sprijin** în cariera de mim a lui Gheorghe Ciolpan de la Teatrul Arlechino din Braşov. Uimitoarea mobilitate facială, capabilă să nuanţeze o întreagă gamă de stări sufleteşti şi gânduri, nu este însă dublată, din păcate, de o exploatare pe măsură a expresivităţii trupului. Pantomima reprezintă singurul element care ar putea susţine ideea de atelier în montarea cu **Scaunele** lui Eugen Ionescu de la Teatrul „V. I. Popa" din Bârlad, în regia lui Dorin Mihăilescu. Menţionăm şi încercarea timidă de inovaţie a lui Emil Gaju, care a lucrat aceeaşi piesă la Teatrul de Stat din Oradea. În viziunea sa scenică apare un personaj suplimentar – o femeie în alb, personificare a timpului şi a destinului –, purtătoarea unei cutii cu păpuşi, dar gesturile ei frânte nu reuşesc să rotunjească gândul predestinării, abandonându-l înainte să-i dea substanţă.

Minimul efort al ultimelor montări amintite le exclude numai prin comparaţie din categoria „Diverse" sau, mai exact, Non-Atelier, căci s-au înregistrat şi astfel de prezenţe, care nu au ţinut cont de specificul festivalului. Surprinzător, una a venit chiar de la teatrul maghiar „Tamási Áron" din localitate (**Umbra** de Evgheni Şvarţ, în regia lui Bocsárdi László); o alta, de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani (**Ultimul examen** de Ludmila Razumovskaia), semnată de un regizor cu personalitate distinctă – Petru Vutcărău –, şi o a treia (**Îmblânzirea scorpiei** de W. Shakespeare), realizată la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ de Theodor Smeu Stermin într-o manieră consumată prin anii '70. Menţionăm iniţiativa organizatorilor de a programa, în afara concursului, un spectacol-lectură, cu scopul declarat de a scurta drumul creatorului de teatru spre textul dramatic, uneori incitându-l

Elena şi Constantin Petrican în Scaunele de Eugen Ionescu la Teatrul „V. I. Popa" din Bârlad (regia: Dorin Mihăilescu)

să-i găsească valenţele scenice, alteori descurajându-l să le mai caute, ca în cazul pseudo-post-modernismului dubios al piesei **Gyrator** de Valentin Mihai.

Tot la capitolul iniţiativelor meritorii trebuie trecută preocuparea de a organiza reprezentaţii în spaţii neconvenţionale, respectiv în cadrul natural deosebit de generos de la Centrul de Cultură Arcuş. Într-o seară, la căderea întunericului, tânărul actor-regizor Bogdan Voicu din Sfântu-Gheorghe a invitat spectatorii la o incursiune prin acele **Structuri arhetipale din creaţia shakespeariană** care urmăresc tema dragostei pe „planuri multiple într-un exerciţiu improvizat".

Condus de Jacques Melancolicul (Bogdan Voicu), publicul descoperă celebrul cuplu din Verona făcându-şi declaraţii în română, maghiară şi engleză; iar dacă Julieta (László Kati) se află în balconul conacului, Romeo (Cristi Drăgan) îi dă replica din înaltul unui copac. Altundeva, dintr-un trunchi scobit, rămas de la o anterioară tabără de sculptură în lemn, Nebunul (Adrian Ancuţa) dialoghează cu un manechin ce ţine locul Regelui Lear. În capelă, monologul înfricoşătoarei Lady Macbeth (Duţa Gruianu) răsună şi mai tulburător, iar de pe pontonul unde dansează, pierdută, Ofelia (Ina Andriucă), imaginile se răsfrâng în limpezimea de cristal a apei. Alte locuri, alte personaje, alte manechine desăvârşesc harta peregrinărilor de dragoste pe care le încheie simetric, în poieniţa de unde a pornit, un grup de dansatori şi cântăreţi care ne-a însoţit mereu. Este acelaşi luminiş care inspirase, cu câteva zile înainte, transferarea în aer liber a **Studiului antropologic după Macbeth**, efectuat de Theodor Smeu Stermin şi preluat de Teatrul „Antigona" din Bucureşti. Datele muncii de atelier sunt evidente aici – **body art**, imagine plastică, ritual, ezoterism –, dar sunt înecate într-o serie de grave greşeli şi „împrumuturi" grosolane. Dacă pe scenă, căci a avut loc şi o reprezentaţie în interior, nu trec neobservate gesturile nejustificate, stridenţele sonore, momentele de încălcare a convenţiei, asemănările izbitoare cu **Săptămâna luminată** şi **Richard III** ale profesorului Mihai Măniuţiu, pe teren deschis acestora li se adaugă inadecvarea emisiei vocale şi neadaptarea consumabilelor din decor (lumânări) la arderea în surplus de oxigen.

Dezamăgirea de a nu fi văzut creându-se nici o relaţie cu noul spaţiu de joc păleşte însă faţă de stupoarea pe care o provoacă dramatizarea poemului lui Ştefan Aug. Doinaş, **Mistreţul cu colţi de argint**. Teatrul Arlechino pune la dispoziţia lui Theodor Smeu Stermin actori, mânuitori, păpuşi din câlţi cât un stat de om, alte mijloace specifice, pe care acesta le amestecă de-a valma cu ceea ce pare să fie delirul unui elev de gimnaziu. Mostra de kitsch desfăşurată pe stradă, cu păpuşi greu manevrabile, executând mişcări decupate din serbările pioniereşti, este repetată şi amplificată în sală de combinaţia grotescă de teatru de umbre, desene animate, Şeherezade, măşti şi ciobănaşi autohtoni. Şansa de a persevera în convingerea că aşa-zisele genuri minore sunt un izvor (încă insuficient valorificat) de idei şi soluţii inedite pentru scenele mari ne-a fost oferită de regizorul Ion Mânzatu prin adaptarea basmului **Tinereţe fără bătrâneţe**, realizată la Teatrul de marionete din Arad. Observaţia este confirmată de frumuseţea şi logica demersului artistic, în care rigoarea, imaginaţia şi superconcentrarea epică impresionează deopotrivă. Bogăţia de semne, decorurile cu funcţie de personaj, barierele de lumini şi celelalte efecte scenice nu vin niciodată în detrimentul coerenţei discursului regizoral, ci, dimpotrivă, susţin trecerile interpreţilor de la simbioza actor-marionetă spre pantomimă şi dans.

Varietatea mijloacelor, subordonată unei viziuni originale, caracterizează şi debutul regizoral al lui Bogdan Voicu pe scena Teatrului „Andrei Mureşanu" cu **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal. Coşmarul Soldatului (Mircea Bodolan) este populat cu dansuri, când naive, când lugubre, când aberante, în care se antrenează rând pe rând Prizonierul (Adrian Ancuţa), Mama (Duţa Guruianu), Tatăl (Bogdan Voicu) sau Sanitarii (Tiberiu Tudoran şi Cristian Drăgan). Utilizarea ingenioasă a spaţiului de joc, de la trapele din avanscenă până la limita profunzimii, imaginile frapante, în culori inspirate, introducerea personajului mut (Ina Andriucă) – un fel de înger păzitor – sunt tot atâtea argumente pentru a aprecia momentul Arrabal de la Sfântu-Gheorghe ca o reuşită notabilă.

Alături de Arrabal şi Ionescu, Samuel Beckett rămâne o continuă provocare la experiment şi căutare prin însăşi construcţia pieselor sale în refuzul absolut al convenţionalismului. La o trecere sumară în revistă a repertoriului ultimelor stagiuni, ajungem însă la concluzia că nu sunt mulţi regizori români care să fi dat curs provocării. De aceea, prezenţa francezilor de la Théâtre de la Vache Cruelle din Périgueux cu **Sfârşit de partidă** constituie un stimulent în plus. Montarea amplă, decorurile dominate de o scară pe rotile şi interpretarea lui Pierre Orma (Clov) propun o abordare deosebită, clocotind de ritmul mâniei, al plictiselii sau al dezgustului. Imobilitatea ridicată la rang de act actoricesc, memorabil prin mimică, ţinută sau prin umbra unor gesturi, înnobilează creaţiile lui Colette Froidefont (Nell), Yves Bolot (Nagg) şi Christian Pélissier (Hamm).

Revoluţia produsă de teatrul absurdului, comparabilă cu aceea declanşată de pictura abstractă, este doar premisa compatibilităţii acesteia din urmă cu spectacolul teatral, compatibilitate pe care o dezvăluie producţia Naţionalului clujean cu cele **17 acte cu Piet Mondrian**, prezentate de arhitectul, scenograful şi regizorul Horaţiu Mihaiu. Unanim apreciate, **Actele**..., mai mult decât eseu vizual sau comunicare

Scenă din Tinereţe fără bătrâneţe **după Petre Ispirescu**

SIBIU

O zonă liberă pentru tinerii artiști

Scenă din Picnic pe câmpul de luptă **de Fernando Arrabal la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)**

non-verbală, sunt esenţializări de dincolo de cuvânt, din spatele gândului. Subtextele scrise de Ovidiu Pecican se transmit prin acordurile muzicii alese de Virgil Mihaiu, prin finețea nuanțelor cromatice (la care contribuie Jenel Moldovan) sau prin transpunerea scenografică a tabloului pictorului olandez. În acest spaţiu special, nu întotdeauna tridimensional, personajele dialoghează captivant, sublimând rostirea în gesturi simbolice, mişcări coregrafice, atitudini sugestive, aspiraţii intangibile. Astfel, unul rămâne mereu Autoritatea (Cornel Răileanu), altul devine Femeia în Verde (Miriam Cuibus), iar celălalt nu încetează să fie Omul cu Ochelari Negri (Dorin Andone). Un Om Nedumerit (Petre Băcioiu) îi vizitează, înconjoară tabloul, fură verdele din lume, se apropie mai mult, se interesează, pipăie, se satură, înapoiază spectrului culoarea şi pleacă.

Faţă de această propunere, mult diferită de tot ce s-a văzut până acum pe scenele româneşti, receptarea foarte bună arată capacitatea publicului de a identifica actul artistic de reală calitate, chiar îmbrăcat în forme cu care nu este familiarizat. Nu a întârziat nici recunoaşterea din partea specialiştilor, ce au apreciat acest spectacol atât la obişnuita conferinţă de presă ce urma fiecărei vizionări, cât şi prin premiile acordate: Marele premiu „ATELIER", pentru cel mai bun spectacol, şi Premiul pentru regie.

ANCA ROTESCU

Sibiul are şanse de a deveni – după cât se pare – un centru naţional (şi internaţional) al teatrului tânăr. E şi singurul loc din ţară (deocamdată) în care s-au desfăşurat două festivaluri teatrale internaţionale, unul după altul (în aprilie – mai 1995).

Ce ar însemna, în concepţia organizatorilor, „teatru tânăr"? Artă făcută de tineri, bineînţeles, de studenţii şcolilor superioare de artă (deci profesionişti) şi studenţii altor facultăţi (deci amatori). Totuşi, unul din festivaluri, acela numit al „Teatrului tânăr profesionist", şi-a propus un program foarte ambiţios prin complexitate şi anvergură, în sensul că a rezervat doar una din secţiunî spectacolelor de la academiile de teatru; altă secţiune a cuprins câteva dintre marile opere scenice româneşti; alta, spectacole în spaţii non-convenţionale; iar o alta a fost consacrată întâlnirilor, dezbaterilor de creaţie dintre şi cu experimentaţi oameni de teatru, profesori, directori şi animatori de festivaluri din toate continentele.

Creatorul acestei ample manifestări, actorul sibian Constantin Chiriac, şi-a aflat o vocaţie nouă: a devenit directorul Casei de cultură studenţeşti din Sibiu, directorul unei companii teatrale studenţeşti, „Puck", directorul acestui festival internaţional (acum, la a doua ediţie, cel mai mare şi mai bogat de la noi, având, ca cifră de cheltuieli, aproximativ un miliard de lei, colectaţi de la foruri de stat şi de la particulari români, precum şi de la foruri internaţionale cu nume răsunătoare).

Gelos – dar şi zelos –, directorul Teatrului „Radu Stanca" (secţie română şi secţie germană), valorosul actor Mihai Bica, a întemeiat şi el un „Festival studenţesc de teatru" – internaţional şi acesta – de un gabarit mai redus, propunându-şi să reunească (în competiţie) spectacole ale academiilor de teatru (acum au fost poftite cele de la Bucureşti, Iaşi, Cluj, Târgu-Mureş) şi, într-o a doua secţiune, reprezentaţii de amatori (din Galaţi, Timişoara, Sibiu, Arad, Cluj-Napoca, Iaşi). Conceptul ordonator n-a fost prea clar, fiindcă au figurat în program şi montări ale teatrului sibian, care nu erau, deci, nici de şcoală, nici amatoriceşti. De asemenea, ni s-au înfăţişat recitări şi recitaluri care nu erau nicicum teatru. „Internaţionalitatea" nu era nici ea prea desluşită: o trupă din Muntenegru (anunţată) nu a venit, iar o echipă din Barcelona s-a situat sub cota infantilităţii. Se observă, de altfel, în ultima vreme, că reuniunile ce se declară „internaţionale" mizează în fapt pe una-două formaţii megieşe (de prin Ungaria, Ucraina subcarpatică), după ce – cum s-a mai întâmplat la Oradea, Satu Mare, Braşov – se vestiseră mulţi şi mari oaspeţi de pe te miri unde. E ca la spectacolele de pe stadioane, unde afişul conţine poze şi nume de faimă, iar în seara dată impresarii comunică, frugal, că majoritatea participanţilor s-au îmbolnăvit brusc, au fost accidentaţi, au pierdut trenul, le-a murit cineva drag din familie etc., trebuind să fie înlocuiţi, în ultima clipă, de localnici.

Pornit dintr-o idee utilă, al doilea festival sibian („Radu Stanca") a adus publicului câteva creaţii de interes. Managerial vorbind, el e încă în fază de coacere, fiind insuficient elaborat ca program şi având unele improvizaţii de care hotărît n-ar fi nevoie. Impresia că n-a existat vreo selecţie prealabilă a fost confirmată la masa rotundă ce a avut loc în incintă şi în care

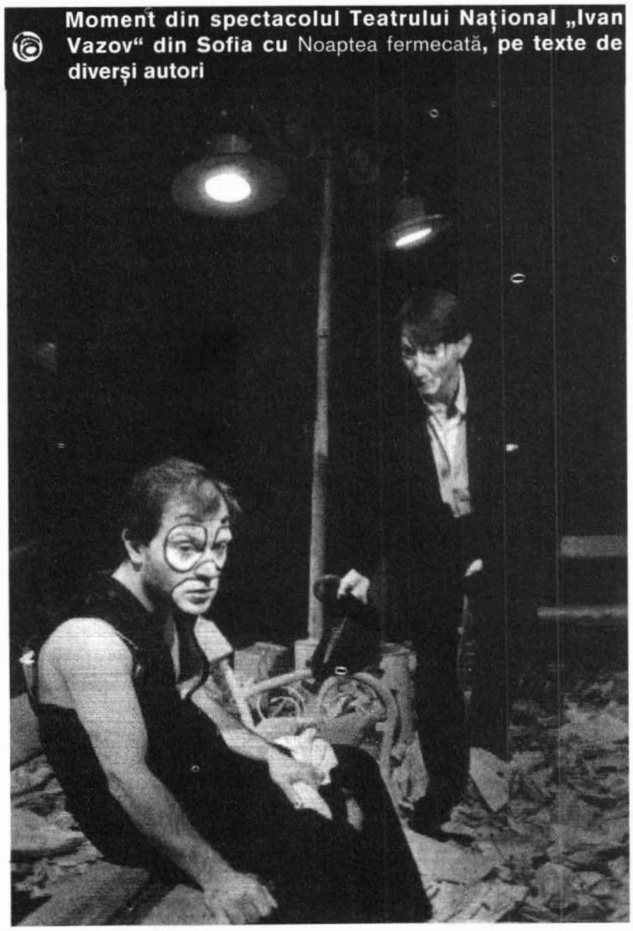
s-au produs câteva clarificări ce vor fi, sperăm, de ajutor organizatorilor ediției viitoare.

Nu sunt prea multe festivaluri zise „pentru studenți"? – se întreba cineva. Nu fac, toate, **cam** același lucru?

Unii sunt de părere că da, e o abundență din cale-afară; alții zic, dimpotrivă, că n-ar fi ceva pernicios. Obsesia „prea multului" în teritoriul teatrului tulbură somnul câtorva gazetari de origine recentă și neliniștește câțiva sedentari bucureșteni, care oricum n-au intenția să se deranjeze la fețele locurilor unde se întâmplă câte ceva. „Nu-s prea multe festivaluri?" – citim și auzim, „Nu-s prea multe premii?" – se reproșează, interogativ (iar uneori cu răspuns ațos, pregătit: ba sunt). „Nu-s prea multe călătorii peste hotare?", „Nu se **demonetizează** teatrul, cu atâta tevatură în jurul lui?"

Ce ar rezulta din aceste atât de anxioase dubii, de aparență, firește, onestă, ale unor profesioniști ai negărilor, ale unor ageamii dornici a se afla în treabă, ale unor ignoranți care, observând pe cerul de deasupra lor zburătoare neidentificate, intră într-o panică micuță, cu înfiorări instantanee, privitor la posibilitatea de a vedea că se mănâncă tot ce zboară?

După părerea mea, extensia mișcării teatrale și sensibilizarea unor noi categorii de public – mai ales cel tânăr –, conectarea mai strânsă și directă la circuitele internaționale a regizorilor, trupelor, instituțiilor, participarea noastră efectivă la inițiative ale unor organizații mondiale dau un plus de vigoare și efervescență teatrului românesc. Pentru ceea ce se realizează în domeniu nu vor fi niciodată suficiente răsplăți – în raport și cu valorile de care dispunem. Exaltări politicarde conjuncturale, inflamații gazetărești de duzină, ale unor vânători diletanți de fapte diverse, hipertrofierea unor nereguli ori iregularități administrative, lamento-ul permanent (la modă) al unor critici mărunți, de un nihilism prăfos, și alte manifestări de sorginte viscerală determină, nu o dată, deprecierea viziunii asupra a ceea ce e esențial: sporul masiv al ponderii teatrului în cultură și multiplicarea contextualităților planetare în care suntem, într-un fel sau altul, angrenați.



Moment din spectacolul Teatrului Național „Ivan Vazov" din Sofia cu Noaptea fermecată, **pe texte de diverși autori**

Ce realizează Constantin Chiriac, la festivalul său internațional? O defilare remarcabilă a unor lucrări scenice românești de primă mână – pe care le văd, cu acest prilej, și numeroșii oaspeți străini: **Decameronul** (Silviu Purcărete – Râmnicu-Vâlcea), **Phaedra** (Silviu Purcărete – Craiova), **Pescărușul** (Cătălina Buzoianu – București), **Unchiul Vanea** (Ovidiu Lazăr – Sibiu), **Adunarea păsărilor** (Cristian Pepino – București), **Astă seară, Lola Blau** (Alexandru Dabija – București), **Cântăreața cheală** (Tompa Gábor – Cluj). Ele se alătură unor spectacole din Lituania (**Rinocerii** – o pantomimă discutabilă), Rusia, Japonia, Canada, Polonia, Elveția, Grecia, SUA, Bulgaria (admirabila trupă tânără a Teatrului „Ivan Vazov"), Siria, Maroc (interesantă figură modernă a unei drame de cuplu, de substrat metafizic) și altele.

Dar concursul școlilor de artă și manifestările amatorilor sunt mai puțin reușite. Dar unele spectacole străine sunt prea modeste față de propria noastră ofertă. Dar secțiunea „teatru în spații non-convenționale" nu ocupă, convențional vorbind, un spațiu destul de însemnat în program. Juriul, condus de dl. Kenneth Campbell (american), având în componență oameni de teatru din România, Republica Moldova, Elveția, Kuweit, Rusia, face departajările necesare, amendări, observații amicale și speră într-o selecție mai bună în viitor.

Însă: la același Festival au loc colocvii deloc lipsite de interes. Profesorul Ion Vartic conduce o dezbatere în aula Universității din Sibiu. Se ține o masă rotundă despre „Toleranță și Diplomație", cu personalități române și străine. Silviu Purcărete are un simultan cu gazetarii (la care majoritatea nu prea știu ce să întrebe...). Se desfășoară o fructuoasă reuniune cu directorii de festivaluri din Europa, America, Asia, un schimb de experiență de mare interes – și pentru prima oară la noi. Am cinstea să fiu moderatorul întâlnirii, prezentând un punct de vedere cu privire la conceptul românesc de „festival", la vocația mondialistă a culturii teatrale române, la un set posibil de soluții pentru multiplicarea și eficientizarea continuă a reciprocităților inter-țări. Ascultăm toți, cu luare-aminte, considerațiile teoretice, relatările de substanță, opiniile unor reprezentanți români (Emil Boroghină), ruși, filipinezi, belgieni, americani, suedezi, lituanieni și alții; stabilim, chiar în cursul dezbaterii, un seminar experimental comun româno-american (în anul viitor) consacrat tinerilor dramaturgi.

(Vom citi, mai târziu, într-un ziar bucureștean, o informare din care reieșea că directorii români de festivaluri s-ar fi pus „în grevă", în traducere aceasta însemnând că „n-au venit la Sibiu" – de-o pildă, cel de la Satu Mare... –, ceea ce i-a dat persoanei semnatare un sentiment de groază și disperare, iar celor ce am fost acolo și am citit informarea, o binefăcătoare clipă de detentă prin ilaritate.)

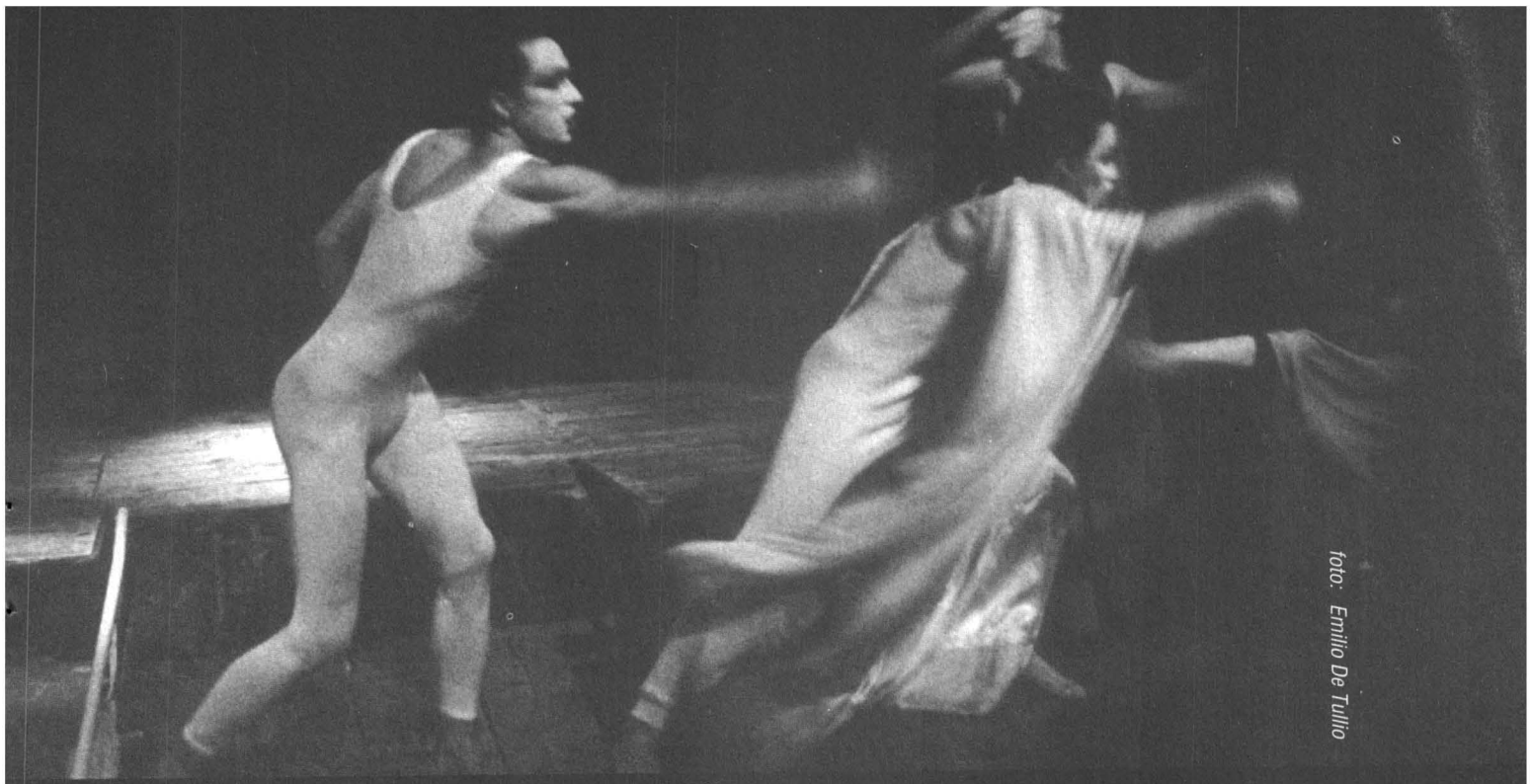


foto: Emilio De Tullio

Imagine din spectacolul companiei „Teatro Uno" din Milano

Ce i-ar mai fi de folos acestui „Festival internaţional al teatrului tânăr profesionist"? Probabil, o delimitare mai afirmată a secţiunilor şi programelor lor specifice. Posibil, o mai accentuată selectivitate a prezenţelor în competiţii şi, poate, o mai riguroasă cântărire a celor **invitaţi** să se pronunţe public în probleme de ordin general. Criteriul competiţiei, cel al seriozităţii, cel al autorităţii, să zicem, ar fi normal să guverneze alegerea preopinenţilor de către amfitrioni. După care, discuţia devine liberă pentru orice participant; ca oriunde, se adună mai mulţi, cresc, pe moment, şi tufişuri din care pot sări fel de fel de iepuri; organizatorii nu-şi pot asuma responsabilităţi universale pentru tot ce se produce, oral, în locurile stabilite. Dar pot aşeza în jurul mesei persoane care au cel puţin dreptul de a ocupa acele scaune prestabilite.

Din convorbirile mai târzii cu directorul atât de inspirat al festivalului şi cu unii dintre colaboratorii săi au reieşit două aspecte esenţiale: ei analizează, cu toată atenţia, ceea ce s-a obţinut, ca şi ceea ce a izbutit mai puţin, adică sub aşteptări; şi: ce măsuri trebuie luate pentru ca ediţia a treia să-şi lărgească şi să-şi diversifice programele, optimizând, de pe acum, unele dintre soluţiile ce pot duce la un adaus sensibil de calitate a manifestărilor.

Sunt auspicii bune.

Dintre trupele studenţeşti ce au evoluat pe scena Teatrului „Radu Stanca" s-a impus, categoric, aceea a studenţilor anului IV, clasa profesorului Mircea Albulescu. **God Save the King** e un colaj de texte în care dominant e fragmentul din scrierea lui Arnold Wesker **Cartofi prăjiţi cu orice** – viaţa dură dintr-o şcoală militară engleză –, în care se intersectează episoade onirice din alte piese, dar într-o coeziune literară asigurată. Impun rigoarea demonstraţiei artistice, reglarea evoluţiilor de grup, delicateţea relaţiilor de cuplu, virilitatea demersului scenic. Un spectacol ce depăşeşte condiţia şcolară.

„Fragmentele shakespeariene" realizate de aceeaşi clasă sunt incoerent expuse şi mai palid interpretate. **Flash Brecht** (tot clasa prof. Albulescu), bizuit, în principal, pe secvenţe din **Ascensiunea lui Arturo Ui**, are parcă (prin câţiva interpreţi) şi, adesea, momente de sarcasm şi de autenticitate a tipurilor, fiind deficitar însă în ceea ce priveşte scenariul (compozit) şi rolurile feminine.

Au fost preţuite spectacolele ionesciene ale Academiei din Târgu-Mureş (prof. Radu Basarab). **Piaţeta** de Goldoni (Iaşi) e pe alocuri voios, dezlânat, cu interpreţi, în parte, neformaţi, care aleargă inutil pe spaţii mici, ţopăie când nu e necesar, se sclifosesc, se scălâmbăie şi, mai ales, vorbesc foarte rău. Doi-trei mai stăpâniţi şi mai reflexivi se pierd în ansamblu. Curios: momentele sentimentale apar mai izbutite decât cele comice.

În competiţia amatorilor, ne-a produs, tuturor, o impresie agreabilă trupa gălăţeană „I Gelosi" – a nu se ştie cui (au fost daţi afară de la Casa studenţilor, i-a primit „provizoriu" Casa de cultură etc). E compusă din tineri hazoşi, bine călăuziţi în interpretarea foarte liberă a comediei lui Molière **Domnul de Pourceaugnac**, căreia trupa i-a zis simplu, camaradereşte, cum se aude, „Pursoniac". Regizorul, Claudiu Peruşco, e un om de spirit, ingenios în trucuri şi răsturnări de situaţii; ca actor, are un talent ieşit din comun, jucând cu o exuberanţă şi o fantezie cuceritoare. Ne-am amuzat din toată inima, până în momentul când echipa a început să deraieze spre zone lăturalnice, aiuristice. Oricum, au fost o prezenţă. Marcantă.

De un umor mai palid, dar inventivi, s-au arătat şi studenţii (tehnicieni) ai universităţii clujene, cu povestirile lor rabelaisiene despre Gargantua. **În larg** de Mrožek (trupa „Ţache" din Arad) e consemnabil ca un spectacol serios gândit, expresiv. Două tinerele sibiene, Magda Panta şi Adela Greceanu, şi-au scris singure o piesă, şi-au regizat-o, au interpretat-o – cam şcolăreşte, dar nu fără vibraţie sinceră, lucrarea având şi un anume fior literar. Se numeşte **După repetiţie**. Alte apariţii (spectacole de poezie) nu sunt notabile; o persoană timişoreană cu o recitare prelungă şi fastidioasă, oscilând între filosofardări şi literaturizări otioase, înjurând, chiar, spectatorii de „Dumnezeul mamii voastre", i-a făcut pe aceştia să rămână în perplexitate. Atare apariţii aleatorii pe scenă denotă lipsă de circumspecţie din partea organizatorilor şi le umbresc acestora efortul de ansamblu.

Juriul, condus de prof. univ. Eugen Nicoară (București), a acordat distincțiile cu parcimonie și bună cumpănire, dând „Marele Premiu" (cam pompos numit astfel, aici) spectacolului de la ATF **God Save the King** și, la amatori, trupei „I. Gelosi" – după cum era și normal.

Vor colabora, vreodată, dnii Constantin Chiriac și Mihai Bica pentru a face, împreună, o lună plină festivalieră închinată tinerilor actori și regizori, înălțând Sibiul pe un promontoriu în relieful festivalurilor internaționale?

E greu de întrevăzut – acum.

Dar, chiar și așa, în paralel (însă cu delimitări clarificatoare) și cu inerentele diferențe de cotă și cuprindere, cele două manifestări merită o caldă apreciere.

Înțelepciunea – și o clipă în plus de reflecție – va îndemna, cred, forul cultural local (acum, cam indecis) să-i alăpteze pe ambii copii-minune gemelari sibieni cu aceeași cantitate de substanță hrănitoare și cu aceeași bunăvoință maternă, fără discerneri subiectiviste și parapoane momentane, ci relativ egal, precum odinioară generoasa lupoaică romană.

VALENTIN SILVESTRU

IAȘI

A venit rândul tinerilor

FESTIVALURI

Organizatorii Reuniunii tinerilor regizori, desfășurată la Iași, între 6 și 10 iunie (în principal, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" și Teatrul „Luceafărul"), au vrut să reediteze trecutul colocviu al tinerilor regizori, inițiat la Bârlad în 1976, când în arena teatrului românesc intrau furtunos Alexandru Tocilescu, Iulian Vișa, Dan Micu, Alexa Visarion, Alexandru Colpacci, Aureliu Manea... În fapt, din lipsă de producții probabil, afișul actualei Reuniuni a amestecat debutanții și consacrații, studenții și absolvenții de ieri sau de alaltăieri. În condițiile unei manifestări competitive, acest lucru a creat din start o inegalitate a șanselor.

Romeo și Julieta, în regia lui Beatrice Bleonț (TNB), a deschis suita reprezentațiilor, împreună cu celălalt invitat bucureștean – **Casa evantai** de Marin Sorescu, montată la Teatrul „Bulandra" de Theodor Cristian Popescu. Apreciată ca nesemnificativă, atât pentru teatrul în cauză cât și pentru regizorul care și-ar fi onorat aici buna carte de vizită, participarea respectivă a nemulțumit, totodată, prestigioasa instituție bucureșteană, care a protestat prompt în privința condițiilor acestei deplasări. Cât despre **Romeo și Julieta**, îndelung mediatizat succes al stagiunii trecute, spectacol căruia i-a revenit și Marele premiu, ce s-ar mai putea spune? Poate doar că, în graba sa spre Viena, Beatrice Bleonț i-a gratulat pe ieșeni doar cu un fluturat de batistă.

Zilele care au urmat ne-au rezervat tot felul de surprize: suspendarea a două spectacole ale Iașului și desfășurarea altor câteva, contraindicate Reuniunii despre care vorbim. Cum ar fi, de pildă, evoluția mai degrabă neprofesionistă a recent înființatului teatru din Târgu-Jiu, purtând numele „Elvira Godeanu". **Jourdain cel scrântit** de Mihail Bulgakov, în „viziunea" tânărului regizor Cristian Juncu și a unei trupe improvizate, a devenit ceva de neînțeles, atrăgându-ne serios atenția asupra temeiurilor creării acestei noi instituții teatrale.

Un spectacol prolix, confuz și irelevant – **Till Ulenspiegel** după Charles De Coster – a produs Teatrul Național din Cluj, sub îndrumarea regizoarei Anca Bradu Panazan. E puțin probabil ca această montare, pretențioasă și ambițioasă, în care se văd doar scenograful Th. Ciupe și câțiva dintre actorii buni ai Clujului, să-și fi găsit adepți în orașul de baștină. În deplasarea de la Iași nu a convins decât, eventual, de oportunitatea propunerii repertoriale.

Clișeele care circulă în spectacolele mai tinerilor și mai puțin tinerilor noștri regizori (procesiuni, lumânări, incantații, drapaje vestimentare dezordonate) au dominat și reprezentația Doinei Zotinca de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani cu **De divinatione** (după Cicero), despre care nu s-ar putea spune că s-a ridicat la înălțimea problemelor profunde vizate de textul antic, din cauza unei gesticulații retorice, artificiale și, pe alocuri, dizgrațioase.

Teatrul Național din Iași a adus la rampă o piesă ce pare a concura la capitolul „exerciții impuse" în teatrul de azi: **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee. Cei patru interpreți ai celebrelor roluri – Sergiu Tudose, Violeta

Scenă din Romeo și Julieta **de Shakespeare la TNB (regia: Beatrice Bleonț)**

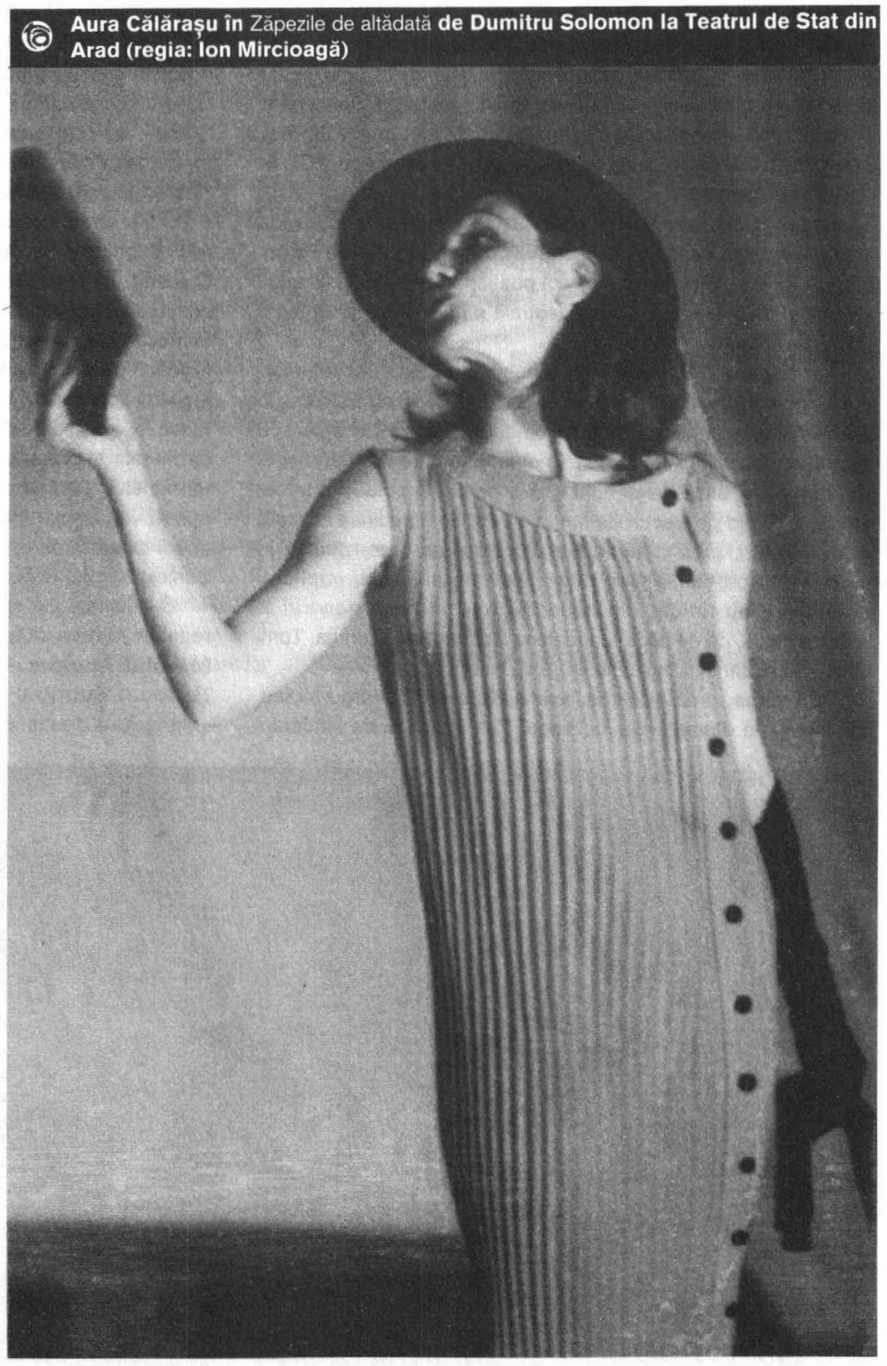
Popescu, Catinca Tudose şi Adi Carauleanu – au acceptat propunerea regizoarei-studente Silvia Ionescu, iar apoi s-au descurcat singuri. Cel mai tare a nedumerit performanţa de a face, cu acest text, un spectacol plictisitor. Pentru prestigiul interpreţilor, bănuiesc, montării i-a fost acordat premiul II, ex-aequo cu cealaltă reprezentaţie ieşeană, **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu, spectacol pus în scenă, la Teatrul „Luceafărul", de Cezarina Udrescu (regie anul IV, clasa Tudor Mărăscu). De acord sau nu cu ipoteza de lucru asupra textului, ipoteză ce exploatează căutările înfrigurate ale unor repere divine – la care ironicul Ionescu apelează atât de rar –, trebuie să-i recunoaştem acestui spectacol rigoarea demersului regizoral, complinit de contribuţiile scenografiei şi muzicii, ca şi efortul de a-şi duce la bun sfârşit proiectul, în colaborare cu o trupă care activează curent într-un teatru pentru copii şi tineret.

În fine, aerul destins, proaspăt – şi, de aceea, reconfortant – adus de prezenţa în festival a unui spectacol pe cât de simplu, pe atât de adevărat, ne face să credem că mai sunt şi unii, tineri chiar, care mai cred în puterea teatrului de a ne fascina prin valorile sale genuine. Este vorba despre **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon, în interpretarea Teatrului de Stat din Arad, a regizorului Ion Mircioagă şi a trei actori remarcabili: Sorin Tofan, Aura Călăraşu şi Dan Antoci. Montarea a obţinut premiul III.

Nu ştiu ce înseamnă un premiu „pentru cel mai spiritual spectacol"; ştiu însă că el a fost dat Teatrului Naţional din Chişinău pentru binecunoscutul nouă muzical **Steaua fără nume,** care a fost şi a rămas, la origini, totuşi, o piesă de Mihail Sebastian. Sandu Vasilache îl concurează aici în originalitate pe autor – până-ntr-atât încât regia sa „spirituală" îşi arogă chiar şi dreptul de a-i fura cuvintele, adică de a i le scoate, pur şi simplu, din piesă.

Cele două întâlniri colocviale organizate în jurul confesiunilor de creaţie ale regizorilor-profesori Ion Cojar şi Alexa Visarion au atins şi câteva dintre problemele pe care le-a sugerat Reuniunea de la Iaşi, privind regia tânără. Personal, mi-am pus şi îmi pun în continuare şi alte întrebări: tinerii regizori de ce se lasă atât de devreme atinşi de manierism (includ aici şi copierea maeştrilor)? De ce se discută atât de puţin despre profesionalism şi profesionalizarea actului de creaţie, lăsându-se câmp larg de acţiune exhibiţionismului, improvizaţiei şi „urechismelor"? Ce şanse are interpretul să redevină, în ecuaţia actor-regizor, instrumentul personalizat al proiecţiilor celui din urmă? (Au existat, la această Reuniune, momente când mi-a fost milă de actori.) Când vom vedea spectacole în care strigătele şi agitaţia să se producă doar artistic şi cu rost, punându-se regulă în prea desele ieşiri „temperamentale", păgubitoare pentru rigoarea şi acurateţea de care avem, cred, nevoie? În fine, mi-e dor de neuitatele **Clipe de viaţă** şi de teatru ale lui Liviu Ciulei, de echilibrul suveran al unui Crin Teodorescu, de muzica interioară, adânc emoţionantă a atâtor spectacole care ne făceau, cândva, să ne simţim la teatru ca în biserică.

DOINA PAPP



Aura Călăraşu în Zăpezile de altădată **de Dumitru Solomon la Teatrul de Stat din Arad (regia: Ion Mircioagă)**

Un centenar, un festival și prea multă modestie

Patru Teatre Naționale și Academia de Teatru și Film din București au participat, între 25 și 28 mai 1995, la Festivalul „Lucian Blaga".

Organizat de Ministerul Culturii și Teatrul Național din București, Festivalul a cuprins nouă spectacole de genuri diferite, montările unor piese de Blaga alternând cu recitaluri, de fapt spectacole de poezie, și un interesant colaj de versuri și proză; diversitatea ofertei demonstrează cât de ample posibilități de valorificare teatrală conține opera marelui omagiat.

Păcat numai că, deși aceasta a fost cea mai importantă manifestare de nivel național dedicată centenarului Blaga, între numeroase altele, desfășurate în diferite localități ale țării, mediatizarea ei a fost de o surprinzătoare modestie, iar participarea publicului – pe măsura acestei modestii. Poate că și programarea unor spectacole la ore nepotrivite, în miezul zilei, n-a fost favorabilă afluxului de spectatori. Dar oare școlile?... În fine, să nu insistăm.

Gazdă primitoare, Teatrul Național din București s-a dovedit a fi bine inspirat deschizând festivalul cu premiera **Anton Pann**, în regia lui Dan Micu: un spectacol poetic, ce împletește lirismul, umorul și tragicul într-o sinteză teatrală a cărei temă ar putea fi „condiția creatorului".

Tot Naționalul bucureștean a deschis și seria recitalurilor, prezentând **Tăcere**, un spectacol realizat de Cristina Deleanu, în scenografia semnată de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, cu ilustrația muzicală a lui Eugen Cristea. Compus din fragmente din **Zamolxe**, aforisme și numeroase poezii, spectacolul a fost inegal, suferind pe alocuri de monotonie și de atitudinea crispată a unor actori, prea dependenți de textul pe care-l țineau în mână. Unii păreau a fi la prima lectură; alții, mai implicați emoțional, au ridicat din când în când tonusul general al reprezentației, ca de pildă Magdalena Cernat, Ana Ciontea, Tomi Cristin, Constantin Dinulescu, Eugen Cristea.

Cu **Ivanca**, prezentată de Teatrul Național din Târgu-Mureș, am revenit la dramaturgia lui Blaga. Pus în scenă de studentul Traian Penciuc, de la Academia târgumureșeană de Artă Teatrală, în scenografia lui Florin Strejac, spectacolul a avut meritul de a introduce în circulație un text mai puțin frecventat al lui Blaga. Dar, în ciuda prezenței unor actori buni – Dan Glasu, Nicolae Cristache, la o apreciabilă tensiune dramatică – și a folosirii unor mijloace scenice de efect (un dans ritual cu măști), încercarea a fost neconcludentă. Rodica Baghiu, interpreta eroinei titulare, și-a plasat personajul într-un plan de modernitate prea puțin favorabil unor sugestii de mister conținute în text. Același teatru a oferit și un recital de poezie, în regia actorului Dan Glasu și cu participarea, alături de actori, a câtorva studenți de la AAT, într-o ambianță plastică sugerând dimensiunea cosmică a poeziei blagiene; titlul: **Corola de minuni a lumii**. Câteva voci bine timbrate – Mihai Gingulescu, Nicu Mihoc, Dan Glasu – au dat tensiune poetică spectacolului, fără a suplini totuși rostirea defectuoasă a unor tineri și a lui Nicolae Cristache, care uneori confundă firescul cu neglijența.

O adevărată desfătare a produs spectacolul studenților de la ATF București, cu **Arca lui Noe**, în regia profesorului Gelu Colceag. În colaborare cu „Studioul de Muzică Veche" și cu concursul sopranei Georgeta Stoleriu, studenții-actori au făcut o fermecătoare demonstrație de arta improvizației, sugerând, prin mijloace de expresie vocală și corporală, prin gesturi și sunete, foșnetul copacilor și vuietul potopului, măcinatul morii, bătaia de toacă. În această ambianță stimulatoare, întâlnirile pământenilor cu ființele supranaturale căpătau un firesc plin de umor laic, tensiunea crescând până la dezlănțuirea stihiilor, iar textul fiind pus în valoare cu inteligență și sensibilitate. Vom mai auzi de tinerii aceștia, care se numesc Marius Florea, Cristian Crețu, Daniela Minoiu, Radu Zetu, și de colegii lor.

O originală punere în scenă a biografiei lui Lucian Blaga a realizat Mircea Marin, pe un scenariu propriu – **Liturghia Marelui Anonim** – prezentat de Teatrul Național din Cluj-Napoca. Subtitlul spectacolului îi definește conținutul: „Mărturisire dramatică, cuprinzând în exclusivitate documente

Scenă din Anton Pann **de Lucian Blaga la TNB (regia: Dan Micu)**

biografice şi autobiografice de tristă şi dureroasă autenticitate". Într-adevăr, cercetând cu atenţie şi seriozitate un bogat material documentar – cărţi, ziare, reviste, pagini de jurnal –, Mircea Marin a alcătuit o operă teatrală de înaltă tensiune dramatică, în care pasajele rostite la persoana întâi de mai mulţi actori, întruchipând ipostaze diferite ale personalităţii lui Blaga, alternează cu scene dialogate ilustrând întâlniri ale poetului-filosof cu personaje reale ale vremii, reprezentanţi ai puterii politice, cu rol nefast în viaţa sa. Printr-un procedeu ingenios, regizorul a dat acestora din urmă înfăţişarea impersonală a unor măşti groteşti, redimensionând astfel termenii conflictului la un nivel superior de generalitate artistică. Au contribuit la comunicarea emoţională cu publicul scenografia sugestivă a lui Mihai Ciupe, interpretarea, mai mult sau mai puţin nuanţată, a unor actori ca Paul Basarab, Cristian Moţiu, Emilian Belcin, Ion Marian, Virgil Müller, Petru Dondoş, ca şi elementele de ritual folcloric, organic integrate.

Sursa folclorică a poeziei lui Blaga a fost excelent pusă în valoare în spectacolul Teatrului Naţional din Iaşi **Cereasca atingere**, creat de Irina Popescu-Boieru, cu participarea actorilor Constantin Avădanei, Georgeta Burdujan, Doina Deleanu, Ada Gârţoman-Suhar, Adrian Păduraru şi a câtorva copii. Descoperind sensuri noi, surprinzătoare ale unor poezii binecunoscute, materializând metafore în imagini vizuale de mare efect, spectacolul a avut efectul purificator al unei ploi de primăvară şi tinereţe.

Dacă unele recitaluri au evidenţiat carenţe în rostirea scenică a unor actori, care înghit consoane şi vocale în numele unui „firesc" rău înţeles, Ovidiu Iuliu Moldovan a creat un moment de reculegere întru poezie prin recitalul său, **„Contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu"**, rotunjind, cadenţând, atingând profunzimi de gând, lansând interogaţii şi ecouri lăuntrice.

Bine inspirată a fost şi programarea, în încheierea festivalului, a spectacolului **Avram Iancu**, aflat în repertoriul Teatrului Naţional din Cluj-Napoca încă din stagiunea trecută, dar care îşi păstrează prospeţimea şi actualitatea. În regia lui Horea Popescu, figura lui Avram Iancu – „din toată istoria românească, figura cea mai tragică", după cum spunea Emil Cioran – este evocată într-o atmosferă poetică, de legendă şi mit popular, în dimensiuni monumentele. Succesiunea scenelor, în tensiune crescândă, favorizată de scenografia sugestivă şi funcţională a Emiliei Jivanov, alternează tablouri de o mare anvergură şi frumuseţe plastică cu altele, de semnificaţie istorică, dramatice sau pigmentate cu umor (foarte bun, Ion Marian în rolul tragicomic Popa Păcală). Totul culminează într-un ritual popular apoteotic, salvat de bombasticitate prin imensa lui simplitate emoţională. Marius Bodochi e convingător în rolul eroului, prin energie şi continuă febrilitate; nu şi atunci când cade în retorism. „Baba", adevărată Mumă a pământului şi a locurilor, şi-a găsit o întruchipare profundă şi emoţionantă în Melania Ursu, zglobia Erji s-a identificat cu Ileana Negru, în alte roluri remarcându-se actori cunoscuţi ai teatrului: Gheorghe M. Nuţescu, Paul Basarab, Bucur Stan, Gelu Bogdan Ivaşcu, Petre Băcioiu, Vasile Luşan.

Un juriu format din Dina Cocea, Ion Zamfirescu, Ion Ungureanu, Ovidiu Drimba, Ion Toboşaru a acordat următoarele premii: Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Anton Pann**; Premiul special al juriului: **Avram Iancu**; pentru cel mai bun montaj din opera lui Blaga: **Liturghia Marelui Anonim**; pentru cea mai bună interpretare masculină: Răzvan Ionescu (Anton Pann); pentru cea mai bună interpretare feminină: Ileana Stana Ionescu (Coana Safta).

Au fost acordate şi numeroase menţiuni; în fapt, toţi participanţii la festival au plecat acasă mulţumiţi. Dar, parcă, prea multă generozitate strică. Chiar dacă s-a urmărit, probabil, răsplătirea muncii tuturor participanţilor întru cinstirea lui Lucian Blaga.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

COUPÉ

NEPROFESIONIŞTII ŞI EXPERIMENTUL

Organizat de Ministerul Culturii, Consiliul Judeţean, Inspectoratul pentru Cultură şi Centrul Judeţean al Creaţiei Populare, Festivalul Internaţional al Teatrului de amatori „Tragos" de la Tulcea a ajuns în acest an la a treia ediţie, desfăşurată între 7 şi 9 iulie.

Găzduit în două săli, una cu scenă „italiană" şi alta de tip „atelier", concursul a fost structurat pe secţiunile Spectacol şi Recitaluri individuale. Timp de trei zile s-au perindat 16 formaţii de teatru şi 20 de interpreţi individuali, din Nicolinţ, Tiraspol, Arad, Ploieşti, Bârlad, Bucureşti, Iaşi, Lugoj, Călăraşi, Tulcea, precum şi din comunele Turcoaia şi Mahmudia.

Folosind această bogată desfăşurare de forţe artistice, organizatorii şi conducerea ANTAR (Asociaţia Naţională a Teatrelor de Amatori din România) au iniţiat o consfătuire şi o conferinţă de presă al căror subiect l-a constituit starea actuală a teatrului de amatori. S-a discutat despre libertatea de alegere a repertoriului şi despre dreptul trupelor neprofesioniste de a monta spectacole experimentale, care să exploreze modalităţi de expresie moderne.

S-au jucat piese de Caragiale, Sorescu, Vişniec, Shakespeare, Gogol, Mrožek, Eugen Ionescu, cărora li s-au adăugat variatele partituri ale interpreţilor individuali. Menţionăm preocuparea regizorilor de a căuta abordări moderne, de a alege interpreţi pe măsura rolurilor, un cadru scenografic şi o ilustraţie muzicală adecvate. Remarcabile au fost, în acest sens, spectacolul Teatrului „Ludic" din Iaşi cu **O noapte furtunoasă** şi cel al trupei „Altar" din Tulcea cu **Ţara lui Gufi** de Matei Vişniec.

Teatrul de amatori a găsit în oraşul Tulcea o gazdă primitoare. Iar succesul de care s-a bucurat această ediţie – succes datorat în bună măsură împătimitului animator care este dl. consilier-şef Ernesto Mihăilescu – ne îndreptăţeşte să urmărim cu interes ediţiile sale viitoare.

EUGENIU KUHARTZ

SFATUL CRONICARULUI

*****
lăsați totul și duceți-vă să vedeți spectacolul!

****
lăsați vizitele, recepțiile...

***
lăsați „Actualitățile", serialele...

**
lăsați-i pe alții să meargă!

*
lăsați-i să meargă numai pe dușmani

TEATRU POETIC

ANTON PANN de Lucian Blaga ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 25 mai 1995 ● Regia: Dan Micu ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Muzica: Iosif Herțea ● Distribuția: Răzvan Ionescu (Anton Pann), Teodora Mareș (Ioana), Ileana Stana Ionescu (Coana Safta), Alexandru Hasnaș (Protopopul Nicolae), Bogdan Mușatescu (Napoleon Furnică), Eugen Cristea (Spudercă), Vasile Filipescu (Bidu), Dragoș Ionescu (Cocorandu), Cesonia Postelnicu (Nușca), Brândușa Mircea (Catinca Stinghe), Andrei Finți (Ursarul, Poștașul, Paznicul), Iulia Cristina Cambur (Iulia), Ionel Glonț (Ursul), Nicolae Coman (Violistul).

****

Deși piesa se numește **Anton Pann** și Blaga însuși a mărturisit că s-a inspirat din viața popularului poet, nu vom găsi în ea decât puține date din biografia „finului Pepelei"; și acelea, insuficiente pentru o reconstituire. Poetul filosof nici n-a urmărit așa ceva. El avea nevoie doar de câteva repere pentru a concretiza o atmosferă și de un personaj-simbol menit a încarna ideea sa despre condiția artistului. Piesa are puține situații dramatice, și mai mult întâlniri sau confruntări ale eroului cu personaje ce provoacă dezvăluirea unor fațete ale personalității sale contradictorii. Între mister și realitate, între idealul de libertate pe care-l reprezintă haiducul Groza și rapacitatea meschinei Coana Safta, între iubirea pură, diafană pentru Ioana, „lumină numai lumină", și atracția senzuală pentru șturlubatica Nușca, între chinurile creației, arderea lăuntrică permanentă a gânditorului ce caută adevărul și cheltuirea de sine în nesfârșitele petreceri de la cârciuma „La Povestea vorbii", chipul protagonistului se conturează în dimensiuni dramatice.

Acest lucru a fost înțeles foarte bine de Dan Micu în demersul său reușit de a da viață scenică operei lui Blaga. În sala „Liviu Rebreanu" a Teatrului Național, Irina Solomon și Dragoș Buhagiar au construit un spațiu scenic ce trece dincolo de podiumul ingrat, folosind și intervalele dintre fotolii și integrând astfel publicul în spectacol. Pe podium, elemente de decor sumare dar sugestive pun în valoare un pupitru înalt, ca reper permanent al destinului eroului, care aici își scrie versurile, cugetările, până la finalul simbolic, când ultima filă cade de sus, ca un ecou întârziat.

Dan Micu a realizat cu multă fantezie o operă scenică expresivă, folosind elemente teatrale variate – muzică, dans, mișcare –, creând o atmosferă de ambiguitate, în care realul și imaginarul se întrepătrund într-o pendulare continuă. Reducerile operate în text sunt în favoarea poeziei spectacolului (tipograful Ciurcu, de pildă, dispărând cu totul și luând cu sine nota de proză măruntă pe care o aducea), toată ultima parte petrecându-se într-un halo de vis și închipuire. Rolul celor trei băieți petrecăreți a fost amplificat; Spudercă, Bidu și Cocorandu acționează nu numai ca personaje ale dramei, ci și cântă, dansează, creând intermezzo-uri muzicale, sau, ca „oameni de scenă", făcând schimbările de decor, astfel încât „teatrul" se împletește cu „realitatea" în mod organic, cu excelenta contribuție a actorilor Eugen Cristea, Vasile Filipescu și Dragoș Ionescu.

În această atmosferă de ambiguitate poetică, Răzvan Ionescu realizează un Anton Pann complex, plin de

Ileana Stana Ionescu şi Răzvan Ionescu în Anton Pann **de Lucian Blaga la TNB (regia: Dan Micu)**

temperament, de haz şi fantezie, gânditor şi jucăuş, poet şi saltimbanc, plutind în aceeaşi aură de mister, cu suferinţa mereu ascunsă sub un zâmbet înşelător. Confesiunea sa, rostită către public, e emoţionantă. Acest rol este, cred, o piatră de hotar în cariera artistică a actorului, aflat la maturitate.

Îi sunt buni parteneri de joc Ileana Stana Ionescu, în subtil-vicleana Coana Safta, Teodora Mareş, delicată şi sobră în Ioana, Cesonia Postelnicu, în neastâmpărata Nuşca, Bogdan Muşatescu, în ridicolul infatuat Napoleon Furnică, Brânduşa Mircea, în eleganta Catinca Stinghe, Alexandru Hasnaş, în severul Protopop Nicolae, Andrei Finţi, pe care l-am fi dorit mai variat în diversele ipostaze ale halducului Groza.

Muzica lui Iosif Herţea a contribuit substanţial la realizarea ambianţei poetice a spectacolului.

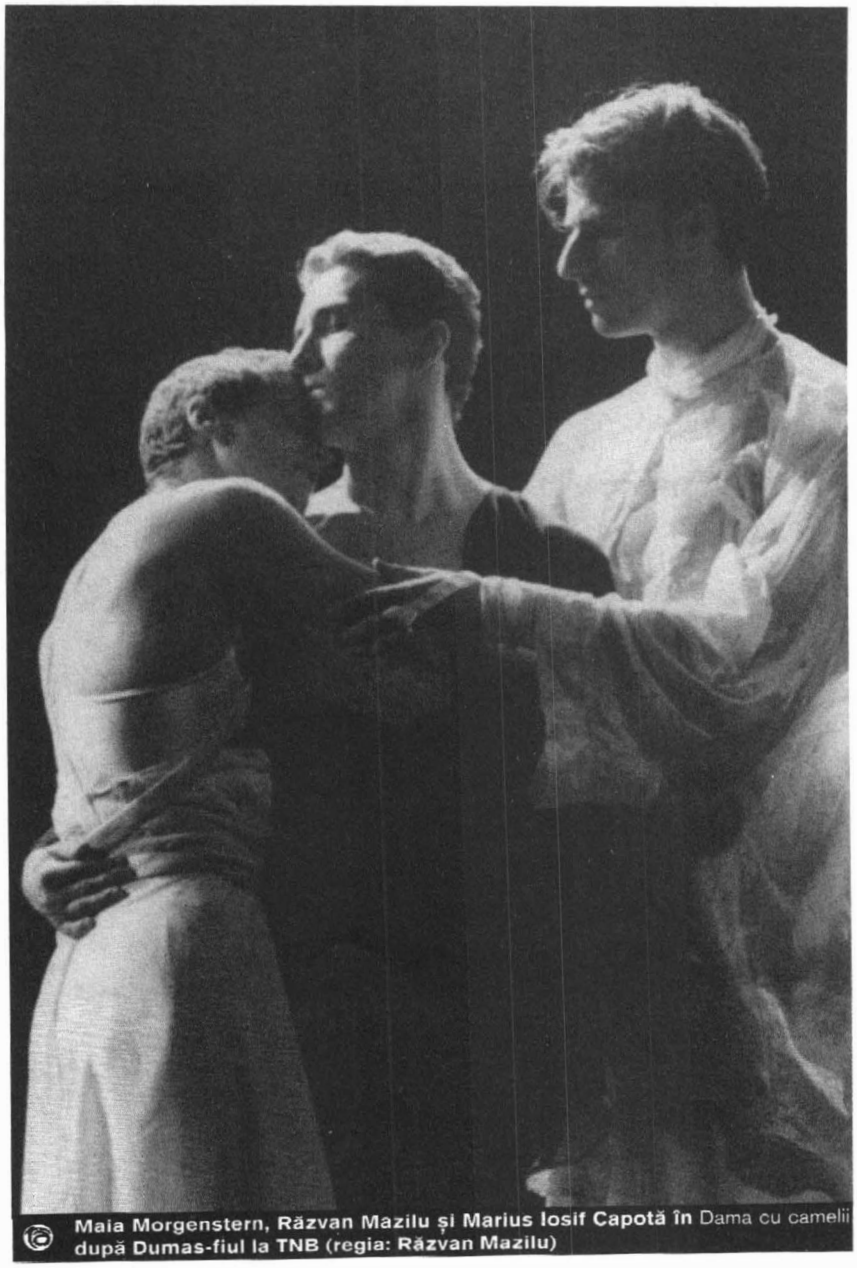
MARGARETA BĂRBUŢĂ

EROS ŞI THANATOS

DAMA CU CAMELII, scenariu de Răzvan Mazilu şi Maia Morgenstern, după romanul omonim al lui Al. Dumas-fiul ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 16 mai 1995 ● Regia şi coregrafia: Răzvan Mazilu ● Costumele: Doina Levintza ● Muzica: Dorina Crişan-Rusu ● Interpretează: Maia Morgenstern, Marius Iosif Capotă, Răzvan Mazilu. La violoncel: Adrian Mantu.

***

Teatrul-dans este un gen de spectacol care începe să devină familiar scenelor româneşti prin producţii semnate de cunoscuţii coregrafi Raluca Ianegic/Sergiu Anghel sau prin folosirea elementelor specifice acestui mod de expresie în reprezentaţii de teatru propriu-zis. Printre exemplele ilustre din a doua categorie amintim **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban, **Săptămâna luminată** în regia lui Mihai Măniuţiu sau premiera Teatrului „Levant" cu **Pelicanul**, montată de Cătălina Buzoianu.



Maia Morgenstern, Răzvan Mazilu şi Marius Iosif Capotă în Dama cu camelii după Dumas-fiul la TNB (regia: Răzvan Mazilu)

Dama cu camelii, în regia şi coregrafia lui Răzvan Mazilu (asistent de regie, teatrologul Carmen Stanciu), este o propunere meritorie. Tânărul balerin, student în anul IV la ATF, este elevul lui Sergiu Anghel şi deţinătorul unor prestigioase distincţii la festivaluri naţionale de dans. În viziunea sa gestuală şi muzicală, celebra poveste de dragoste a lui Alexandre Dumas-fiul devine o disertaţie despre eros ca forţă fizică şi metafizică. Mijloacele teatrului-dans, abstract–experimentale, curăţă istoria de melodrama şi de patetismul retoric ce o fac, astăzi, uşor desuetă. O spiritualizează, îi relevă un nod de esenţă dramatică: împlinirea fiinţei în cuplu. O transformă într-o meditaţie despre Eros şi Thanatos. În sala Atelier a TNB, o recuzită simplă decupează un spaţiu-metaforă căruia costumele rafinate şi excentrice ale scenografei Doina Levintza îi dau un fast crepuscular, decadent. Marguerite Gautier – Maia Morgenstern poartă veşminte de voal şi perle, pantofi cu tocuri imense, are un machiaj-mască violent, toate traducând splendoarea înşelătoare a curtezanelor. Armand Duval – Marius Iosif Capotă este un romantic Pierrot îmbrăcat în frac. Un personaj enigmatic – Răzvan Mazilu, cu torsul gol sau înfăşurat într-o mantie roşie – evoluează între cei doi îndrăgostiţi; este o întrupare a destinului-eros, „fiică a iluziei şi mamă a deziluziei", cum îi spunea Unamuno. Cei trei protagonişti descriu arabescuri, compun împreună hieroglife rituale ale iubirii-instinct, dorinţă, sentiment, nevoie spirituală, „singurul leac împotriva morţii a cărei soră este" – cu o expresie a aceluiaşi scriitor spaniol. Asistăm la un exerciţiu de psihanaliză. Prind contur obsesii, porniri subconştiente, visuri, fantasme. Cuvintele şi mişcările oscilează între senzualitate şi austeritate, sunt tăioase, reci, voluptuoase, euforice. Eclerajul în clar-obscur, creat cu ajutorul regizorului Victor Ioan Frunză, muzica „live", executată la violoncel de Adrian Mantu şi compusă de Dorina Crişan-Rusu, încarcă de tensiune lirică atmosfera pasională. Apreciabile sunt comunicarea şi comuniunea interpreţilor. Prin ei, acest eşantion de teatru-dans transmite frumuseţe şi emoţie.

Un recital original, în care mobilitatea fizică şi psihică excepţională a unei mari actriţe, Maia Morgenstern, se împlineşte alături de virtuţile scenice ale unui proaspăt absolvent talentat, Marius Iosif Capotă, sub bagheta unui artist inventiv şi plin de poezie: Răzvan Mazilu. **Dama cu camelii** este un spectacol inedit, ce animă afişul Naţionalului bucureştean.

LUDMILA PATLANJOGLU

O MONTARE SIMPLISTĂ

CASA EVANTAI de Marin Sorescu ● TEATRUL „BULANDRA“ ● Data reprezentației: 9 iunie 1995 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Decorul: Marius Alexandru Dumitrescu ● Costumele: Lia Manțoc ● Distribuția: Tora Vasilescu (Tinca), Petre Lupu (Vlad, cel propriu-zis), Mihai Cafrița (Vlăduleasa), Constantin Drăgănescu (Vlădulescu, Ciovârnache), Mariana Buruiană (Tinca I), Valeria Ogășanu (Tinca II), Mirela Dumitru (Daniela), Nicolae Stângaciu (Drincea).

**

Cu ani în urmă, pe scena Teatrului de Stat din Oradea, unde a fost reprezentată în premieră pe țară, în regia lui Sergiu Savin, **Casa evantai** condusese la un spectacol destul de contorsionat, dar și destul de confuz, incitant însă prin haloul său de poeticitate, parcă supralicitat atunci de regizor, citirea piesei în cheie fantastă devenind precumpănitoare în acea montare. Acum, pe scena Teatrului „Bulandra“, deși, teoretic, sesizează corect originalitatea piesei în „glisarea“ planurilor ei (vezi caietul-program al spectacolului), tânărul regizor Theodor Cristian Popescu riscă să cadă în extrema cealaltă, realismul crud, cu destule tente vulgare chiar, fiind predominant. Se cam uită de unde s-a pornit, poate și datorită actorilor, care se simt probabil mai siguri în „pielea“ personajelor decât în proiecțiile onirice ale acestora. Se poate și-așa, dar reprezentația rezultată, părăsind treptat și definitiv poezia textului în favoarea unui comic nu o dată grosier, devine contrariantă în contextul exigențelor recunoscute – și, har Domnului, atâta vreme păstrate! – ale Teatrului „Bulandra“. În pauză, te uiți la fotografiile din foaier, îți reamintești marile spectacole de până mai ieri ale acestui teatru, inclusiv cele cu piese de Marin Sorescu, și mai că nu-ți vine să crezi că tot ceea ce se întâmplă acum pe scenă e dintr-o piesă de Sorescu, într-un spectacol de la „Bulandra“! „Excelează“, în această manieră de interpretare, scăpată adesea de sub control, Tora Vasilescu (Tinca) și Constantin Drăgănescu (Vlădulescu, Ciovârnache). Dar nici Mariana Buruiană (Tinca I) și Valeria Ogășanu (Tinca II) nu se dau în lături a se lua la întrecere pe o astfel de pistă. Se înțelege mai greu ce spun, dar poate că așa sunt dânsele, mai „chinuite“. Petre Lupu (Vlad, cel propriu-zis) e singurul care încearcă să joace în registre diferite, dar până la urmă cedează și el, în „nota generală“ a spectacolului. E de mirare că Mihai Cafrița (Vlăduleasa) și Mirela Dumitru (Daniela) reușesc să fie, cel puțin deocamdată, ceva mai reținuți.

Cum n-am văzut alte montări ale tânărului regizor, îl așteptăm cu interes, data viitoare.

VICTOR PARHON

Valeria Ogășanu, Tora Vasilescu și Mariana Buruiană în Casa evantai de Marin Sorescu la Teatrul „Bulandra“ (regia: Theodor Cristian Popescu)

foto: Dan Predescu

FARMEC LA JUMĂTATE

CARLO CONTRA CARLO de Paul Ioachim ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 30 martie 1995 ● Regia: Horațiu Mălăele ● Scenografia: Constantin Ciubotariu ● Costumele: Diana Ioan ● Distribuția: Horațiu Mălăele (Carlo Goldoni), Florin Zamfirescu (Carlo Gozzi), Niculae Urs (Anselmo), Gelu Nițu (Sacchi), Adriana Trandafir (Passalaqua), Iuliana Ciugulea, Dana Măgdici (Lucia), Virgil Andriescu (Marele Inchizitor), Nicolae N. Crețu (Vitalba), Mirela Dumitru (Bettina), Marian Lepădatu (Renato), Marian Ghenea (Mașinistul), Radu Panamarenco (Călugărul), Ionuț Pohariu (Un mim).

**

Comentând, cu altă ocazie, premiera absolută **Carlo contra Carlo**, scriam că, în compunerea piesei, Paul Ioachim s-a lăsat influențat de **Amadeus** a lui Peter Shaffer. La acea dată nu citisem încă textul dlui Ioachim. Între timp, mulțumită blândei persuasiuni a autorului (oarecum nemulțumit de observația mea), am înlăturat lacuna, așa încât acum revin, în cunoștință de cauză, asupra afirmației: nu, **Carlo...** nu seamănă cu **Amadeus**. E drept, în ambele cazuri avem de a face cu un conflict între doi creatori din același „domeniu“ (în textul românesc e vorba despre dramaturgii Carlo Goldoni și Carlo Gozzi), în ambele cazuri unul dintre ei este simpatic, plin de viață și de idei (aici – Goldoni), iar celălalt, sever, mohorît și intrigant (în speță, firește, Gozzi), în ambele cazuri legătura dintre scene e asigurată de replicile, în **staccato**, ale unor mărunți „băgători de seamă“ (așa-numiții **venticelli** la Peter Shaffer, vânzătorii/cititorii de ziare la Paul Ioachim), în ambele cazuri în conflict intervine o forță ocultă și malefică (francmasoneria în piesa englezească, Inchiziția, în cea românească – deși, din câte știu eu, în Veneția secolului 18 această oficină își pierduse considerabil din influența pe care o va fi avut altădată). Coincidențele se opresc (totuși) aici; diferențele dintre cele două texte sunt mult mai mari decât asemănările, probabil, întâmplătoare. Deosebirea cea mai importantă dintre cele multe care există este aceea că, în timp ce în **Amadeus** disputa dintre Mozart și Salieri reprezintă nu numai tema, ci și subiectul piesei, materia ei dramatică efectivă, în **Carlo...** „războiul“ protagoniștilor este mai degrabă evocat și invocat, aproape deloc pus în act în fața noastră. Asistăm,

Scenă din Carlo contra Carlo **de Paul Ioachim la Teatrul Odeon (regia: Horaţiu Mălăele)**

astfel, la reconstituirea – amuzantă, vioaie şi, fără îndoială, documentată istoric – a numeroase episoade din biografia lui Goldoni, intersectată de momente care ni-l arată pe celălalt Carlo invidiindu-şi tizul, denigrându-l veninos în auzul unui servitor imprudent admirativ şi, până la urmă, „lucrându-l" perfid la Inchiziţie. Diferendul care i-a opus în realitate pe cei doi – diferend cu substrat social, dar şi ideologic, estetic – şi ale cărui consecinţe s-au răsfrânt asupra înfăţişării înseşi a teatrului italian din epocă rămâne, în piesă, exterior tramei, putând fi, cel mult, dedus; şi asta, doar de către cei ce au dinainte cunoştinţă despre chestiune. Altminteri, **Carlo contra Carlo** este, cum spuneam, un text agreabil, cu tablouri de gen sprinţare şi cu unele personaje (servitorul Anselmo, „primadona" răsuflată Passalaqua, în parte Goldoni) bine modelate.

În calitatea sa de „capocomico" adulat de public, Horaţiu Mălăele era, în principiu, nu numai interpretul ideal pentru rolul Goldoni, ci şi un regizor foarte indicat pentru această comedie inspirată din lumea teatrului. În fapt, el se descurcă, în ambele ipostaze, onorabil; dar numai atât. Ca director de scenă, a părut ispitit să descopere în text tonuri grave şi sugestii reflexive pe care acesta nu le conţinea şi pe care nici nu-şi propusese să le atingă; de aceea, probabil, acţiunea capătă o lentoare deloc prielnică şi se desfăşoară, în general, în penumbră (ecleraj insuficient nu înseamnă ecleraj rafinat), unele momente petrecându-se, în plus, în adâncimea scenei, prea departe de ochii şi urechile spectatorului. Ca protagonist, Mălăele joacă, parcă, la jumătatea farmecului şi talentului său. Deşi dezavantajat de scurtimea şi liniaritatea rolului, Florin Zamfirescu, în celălalt Carlo, îi dă o replică viguroasă, desenând, concentrat, un caracter pregnant. Evoluţii demne de interes mai au Adriana Trandafir şi Niculae Urs, precum şi Ionuţ Pohariu (care animă, cu pantomimă expresivă, un personaj inventat).

Carlo contra Carlo este una dintre foarte puţinele piese care, bine primite la concursurile de dramaturgie unde au participat, izbutesc să ajungă şi pe scenă; şi încă în Bucureşti! Faptul, în sine, e îmbucurător. Ne bucurăm, de aceea, pe măsură şi... ce să facem?, aşteptăm în continuare.

ALICE GEORGESCU

CRUZIME ŞI COMPASIUNE

CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF? de Edward Albee ● TEATRUL NAŢIONAL „VASILE ALECSANDRI" DIN IAŞI ● Data reprezentaţiei: 8 iunie 1995 ● Regia: Silvia Ionescu ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuţia: Sergiu Tudose (George), Violeta Popescu (Martha), Adi Carauleanu (Nick), Catinca Tudose (Honey).

***

Debutul tinerei Silvia Ionescu (studentă în anul IV la ATF, clasa de regie a prof. Tudor Mărăscu şi Mihai Manolescu) pe scena Naţionalului ieşean stă sub semnul unei rigori asumate, al inteligenţei şi puterii de analiză. Demersul său regizoral nu cade pradă orgoliilor juvenile, ostentaţiei şi vânării de efecte cu orice preţ, înaintând cu claritate pe linia descifrării atente a relaţiilor complexe dintre personaje, a revelării adevărurilor lăuntrice. Pentru debutul pe o scenă profesionistă prestigioasă, cum e cea ieşeană, ea şi-a ales o piesă celebră din dramaturgia americană – **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee –, excelent prilej de a-şi încerca forţele şi de a ţinti, de la început, în sus. A pornit la drum cu o echipă bine sudată, alcătuită din doi actori cu multă experienţă, profesionişti de clasă, Sergiu Tudose şi Violeta Popescu, şi din doi tineri, Adi Carauleanu şi Catinca Tudose, talentaţi, consistenţi. Bazându-se pe o distribuţie bine gândită, Silvia Ionescu a construit un spectacol care îi pune în valoare pe actori, le dă „partea leului", dovedind astfel o surprinzătoare maturitate şi discernământ artistic. Aparenta ei cuminţenie lasă să se întrevadă o natură echilibrată, o fire reflexivă, atrasă de explorarea subteranelor fiinţei, de descâlcirea ghemului de iluzii, renunţări, mizerii, elanuri, laşităţi, aspiraţii, frustrări, egoism şi generozitate, detectabile, în proporţii variabile, în orice individ. În spectacolul său, disputa feroce dintre Martha şi George, impudoarea cu care aceştia îşi fac, în faţa unor străini, un soi de harakiri moral, scoţând totul pe tarabă, are o desfăşurare gradată, cu accente bine distribuite, chiar dacă uneori, pe mici intervale, tensiunea se mai descarcă.

Sergiu Tudose, în George, reuşeşte portretul ratatului absolut, sensibil, retractil, realizând într-un dozaj subtil trecerile de la o stare la alta, de la umilinţă la revoltă, mereu credibil, „touchant", în tentativa lui de recuperare a unui teritoriu pierdut, prin apel la luciditate. Teribila Martha, „furie" modernă, dominată de impulsuri scăpate din frâu, e Violeta Popescu, actriţă sigură pe sine, luându-şi personajul în stăpânire într-un fel direct, lipsit de ocolişuri. Jocul ei e veridic, relaţia cu George e vie, prezentă, atât ura cât şi compasiunea din compoziţia complicităţii lor afectuoase fiind meşteşugit scoase la iveală (poate nu întâmplător această atroce poveste a cuplurilor care se devoră cu frenezie a fost excelent jucată, aproape întotdeauna, de actori soţ şi soţie). Remarcabilă mi s-a părut şi foarte tânăra Catinca Tudose (Honey), creionând plină de aplomb o gâsculiţă americană de bani gata, ineptă, ascunzându-se de ea însăşi în aburii alcoolului. Demonstrează maturitate profesională, prin siguranţa jocului şi fineţea nuanţelor, Adi Carauleanu, în mărunţelul arivist universitar Nick.

Inspirat, cadrul scenografic – un interior sobru, elegant, „intelectual" şi un exterior cu piscină „à l'américaine" – este creaţia Marfei Axenti. La Naţionalul ieşean, **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** este un spectacol, cum se zice, „solid", o incisivă radiografie în infernul cuplului, care nu te poate lăsa indiferent pentru că spune mult şi multe despre condiţia umană, dezvăluită de nişte admirabili actori şi de o tânără regizoare cu ambiţie şi talent.

CARMEN MIHALACHE POPA

TOATĂ LUMEA RÂDE, CÂNTĂ ŞI DANSEAZĂ

CRĂIASA FĂRĂ CUSUR, scenariu burlesc de Bogdan Ulmu după piese de G. Călinescu ● TEATRUL „LUCEAFĂRUL" DIN IAŞI ● Data reprezentaţiei: 9 mai 1995 ● Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Bogdan Ulmu ● Dansuri: Gh. Stanciu ● Distribuţia: Doina Iarkuczewicz (Irod), Gigi Şfaiţer (Chiţimia), Tani Paraschiv (Vrabie), Nina Dimitriu (Brezaia), Ion Agachi (Căpitanul), Vasilica Oncioaia (Pruncul), Alina Sârbu (Baba) şi copilul Alice Şfaiţer.

***

Ingenios, ca mai de fiecare dată, pariul în care se lansează Bogdan Ulmu, compunând – prin înlănţuirea unor jucăuşe improvizaţii călinesciene – spectacolul **Crăiasa fără cusur**. Cu febrilitatea lui postmodernă, chisnovatul regizor, moderându-şi oarecum pârdalnicele impulsuri de infidelitate, imaginează, între feeric şi elegiac, între chiot şi vaier, un „Vicleim" plin de exuberanţă şi, deopotrivă, filosoficesc.

Cât trăsnite, cât drăcoase, cu subtilităţi filologice aparte şi alte poznoşenii de erudit pus pe şotii, rostirile „divinului critic" se filtrează prin granulele unui umor de sclipire pur intelectuală. Ele respiră, cu alte cuvinte, un aer de cabinet. Bogdan Ulmu, stârnind ici un fior, aplicând colo o pată de culoare, de sevă şi coerenţă scenică acestor, cum să le zic, acestor artificii ludice ale Călinescului. Şi nu strica să-şi biciuiască, încă, fantezia până la accentul mai intens, funambulesc, de explozivitate – de ce nu? – suprarealistă.

Prima secvenţă e un truvai care provoacă imediat (su)râsul. Lui Bogdan Ulmu, vezi bine, îi place să ne ia prin surprindere. O isteţică iscată pasămite din commedia dell'arte izbeşte, **au ralenti,** ditamai gongul. Dar gongul nu doar vuieşte – el plânge, sloboade un plânset de pruncuţ! Ce-o fi asta?... Păi, s-ar putea să fie un prim semn, o prevestire că, în povestea care stă să înceapă, lacrima şi zâmbetul, la fel ca şi alintul şi împieptoşarea ori suavitatea şi frusteţea se vor îngemăna într-un colorat, (folclorlc) ritmat oximoron.

Într-un moment norocos al voinţei de sinteză, ludicul impenitent Bogdan Ulmu pune în amalgam, un amalgam de compoziţie specială, voioşia şi îngândurarea. Cheful de petrecere, nuntirea, ivirea pe lume a fătului care, cum se întâmplă pe tărâmul mirobolant al basmului („aşa scrie la folclor!"), vrea zor-nevoie absolutul, cere, cu scâncete şi alte ţivlueli, imposibilul, adică: o crăiasă fără cusur. Dar, boieri dumneavoastră, o asemenea făptură pomenitu-s-a vreodată?

Ei, şi dacă nu s-a pomenit? Viaţa merge înainte, numai din când în când, fir-ar să fie, o dă cotită. Prin bătătura unde dănţuitori horesc, pe la cele porţi, pe la ferești, când ţi-e lumea mai dragă trece o înfiorare. Moroi să fie? Sau, bată-l crucea, necuratul? N-o fi „cumeatra" care, ofuscată de atâta veselie şi bărbătoasă ţopăială (Călușarii!), şi-a cam pierdut răbdarea? O fi, n-o fi, ba chiar uite-o, sinistra papalugă, dar dacă a făcut-o de râs rusnacul şoltic Ivan Turbincă, de ce s-ar teme acești străstră-strănepoţi de daco-geţi care, în plenitudinea vitalităţii lor, se simt (aşa scrie Herodot!) nemuritori? Ficţiunea scenică izvodită de Bogdan Ulmu iradiază metaforic, e ţesută – ca să ne păstrăm în ton – cu fir de parabolă. Sub veghea unei sfinte icoane (Fecioara Maria cu pruncul), prinde zvon amăgitoarea, mângâietoarea iluzie a tinereţii fără bătrâneţe şi a vieţii fără de moarte.

Efecte vizuale, efecte acustice susţin această ofertantă viziune. Vocea amplă, intensă a Mariei Tănase – cu un rol esenţial, determinant în spectacol – creează o atmosferă de stări alternante, în care jalea şi bucuria se rânduiesc, aşa, ca în viaţă.

În fine, interpreţii. Un spirit de echipă – imprimat cu bun instinct de regizorul-animator – îi mobilizează pe acești „luceferişti" cărora le stă la îndemână, ne-am convins, şi performanţa individuală. Cu devotament, cu dăruire, ei îl urmează pe Bogdan Ulmu chiar şi când năzdrăvanul le propune gama unor mai mult sau mai puţin contrariante fantezii.

Toată lumea râde, cântă şi (instruită de Gh. Stanciu) dansează... Cu mască, fără mască, mănunchiul de actori întruchipează (şi mânuieşte) eroi de basm, siluete de sugestie folclorică (Brezaia, Chiţimia, Generalul ş.a.), schiţează, în contur stilizat, câte un tip din commedia dell'arte ori mimează gesturile eroilor burlești de comedie mută. E, orice s-ar spune, un tur de forţă... fizică, dar şi o încercare a mobilităţii lor interpretative. Încep cu admirabila Doina Iarcuczewicz, pe care mai să n-o recunosc sub costumaţia şi obrăzarul de Irod, dar mă grăbesc să adaug şi coechiplerll, care au pasajele lor de bravură: Ion Agachi şi Nina Ulmu, Gheorghe (şi fetiţa Alice) Şfaiţer, Vasllica Oncioaia, Tani Paraschiv şi Alina Sârbu. La aplauze, marcaţi de efort, păstrau pe chip, pe chipul fără mască, bucuria unor clipe de transfigurare.

Nu am fost, îmi pare rău, la premieră, când, am auzit, s-a jucat fără scăderi de tonus. Acum, pe alocuri, surveneau scurtcircuitări de elan, diminuări de suflu. Oboseala, poate... Sau, ştiu şi eu, discontinuităţile în programare. De-o fi una, de-o fi alta, nu e problema mea. Oricum, chiar intuind formula optimă a montării, aş fi vrut un plus de vervă, un ritm fără sincope – în orice caz, un joc în exces. Lui G. Călinescu i s-ar potrivi, fără să-l trădezi (ba, dimpotrivă!), un pic de nebunie. Şi nici Bogdan Ulmu nu e, de felul lui, vreun cumincior. Iată, în **Crăiasa fără cusur**, spectacol care procură momente de încântare, el semnează, în autor total, şi regia, şi scenariul, şi scenografia, şi ilustraţia muzicală. Ce i s-ar mai putea cere? Decât, **perseverare**! Pentru că e... **diabolicum.**

FLORIN FAIFER

ACTE ŞI TABLOURI

17 ACTE CU PIET MONDRIAN, eseu vizual după „17 subtexte" de Ovidiu Pecican ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 3 iunie 1995 ● „Un spectacol construit vizual de Horaţiu Mihaiu" ● Scenografia: Horaţiu Mihaiu ● Ilustraţia muzicală: Virgil Mihaiu ● Light desigh: Ionel Moldovan ● Distribuţia: Cornel Răileanu (Autoritatea), Miriam Cuibus (Femeia, Femeia în verde), Dorin Andone (Omul cu ochelari negri), Petre Băcioiu (Un om nedumerit).

****

În teatrul românesc de ultimă oră, de la revoluţie încoace, când graniţele statelor de dincolo de fosta cortină de fier s-au deschis în sfârşit şi exportului românesc de spectacole (mai ales lui), în planul întruchipării scenice a textelor dramatice s-au produs mutaţii importante, o evidentă deplasare spre **zona vizualizării**, în detrimentul cuvântului rostit. Spunem cuvântul rostit (de pe

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

scenă), pentru că acela scris, în care sunt închise idei, stări conflictuale şi, oricum, succesiunea întâmplărilor, a momentelor acţiunii, cuvânt ce stă cuminte aliniat în propoziţii şi fraze semnificând şi comunicând, nu poate fi, se vede, eludat. De aceea, putem afirma că, chiar şi în cel mai abstract spectacol cu putinţă – şi **17 acte cu Piet Mondrian** poate, cred, deveni un prototip „clasic" al genului – la început a fost tot... cuvântul. În speţă, la baza spectacolului au stat eseurile lui Ovidiu Pecican. Aceste eseuri au avut ca punct de plecare ideea regizorului-scenograf de a reprezenta scenic, într-o modalitate cinetică, tablourile pictorului abstracţionist de origine olandeză Piet Mondrian. Actorul devine aici, alături de obiecte, un simplu semn teatral, având însă un rol special: acela de a coagula în juru-i lumea exterioară şi de a topi toate elementele într-un creuzet capabil să distileze ideea până la esenţă. Şi ce altceva a urmărit Piet Mondrian, artistul ale cărui capodopere au slujit drept pretext scenic, decât exprimarea esenţei lumii înconjurătoare printr-un continuu şi anevoios proces de abstractizare? O dată descoperit miezul experienţelor plastice ale lui Mondrian – exprimarea esenţialului în imagini bidimensionale –, Horaţiu Mihaiu are revelaţia traseului invers: reinventarea lumii inspiratoare a pictorului în imagini cinetice, în scopul semnificării într-un spaţiu tridimensional. Arta, oricare ar fi ea, vrea să transmită un mesaj. Mesajul transmis de acest îndrăzneţ constructor vizual care este Horaţiu Mihaiu, excelent secondat de Virgil Mihaiu, semnatarul ilustraţiei muzicale, este unul general uman. Că, în eseurile lui Ovidiu Pecican, personajul Omul nedumerit (Petre Băcioiu) avea o anumită dimensiune filosofică pe care în spectacol nu am prea descifrat-o, el funcţionând (cu o singură excepţie: când descoperă şi abandonează minunea sferei) doar ca un liant indispensabil al trecerii „tehnice" de la un tablou la altul – ceea ce poate fi taxat şi drept cea mai evidentă neîmplinire a unui spectacol de **imagine pură** –, că pe alocuri reprezentaţia devine uşor tautologică sau chiar suferă de monotonie, imaginaţia creatorului obosind, nu-i de mirare când avem de-a face cu nici mai mult, nici mai puţin decât 17 acte. De ce 17 şi nu 13 sau 9, de ce acte şi nu scene, şi ce s-ar întâmpla dacă s-ar reduce din ele – nu are nici o importanţă. Relevant e că asistăm la un act artistic inedit (în spectacolul românesc el a existat doar ca o aspiraţie, căreia Teatrul de Nord din Satu Mare i-a dedicat chiar şi un festival ajuns în 1995 la a patra ediţie, de unde această interesantă propunere-unicat, nu înţelegem de ce, a lipsit). Acesta poate fi receptat cu uşurinţă în orice colţ de lume, pentru că are o modalitate de comunicare universal inteligibilă. Un spectacol pentru export, de o calitate indubitabilă, pe care spectatorii îl urmăresc cu sufletul la gură, de parcă s-ar afla într-o transă mistică, fiindcă tot ceea ce se întâmplă pe scenă nu e altceva decât o relevare a raporturilor omului secolului nostru cu lumea care îl înconjoară, îl asaltează şi îl captează ca într-o plasă de păianjen. Prin această lume ne poartă, cu dezinvoltură şi cert profesionalism, actori de frunte ai Naţionalului clujean, sub chip de personaje mai mult sau mai puţin... impersonale: Cornel Răileanu (Autoritatea) – creatorul, demiurgul acestui univers pe care îl impune, Miriam Cuibus (Femeia, Femeia în verde), cu mişcări graţioase de balerină şi cu aură tragică, şi Dorin Andone (Omul cu ochelari negri), de o austeritate ce sporeşte misterul.

N-am reţinut toate ipostazele şi semnificaţiile particulare ale nuanţelor ce alcătuiesc reprezentaţia, uneori fascinant colorată şi tulburător comentată sonor, dar important în acest spectacol (despre care nu ne vom mira să aflăm că a început să străbată meridianele lumii) este esenţa lui şi, mai ales, intenţia de a comunica printr-o altă modalitate decât cea tradiţională, a cuvântului. Nu e nici balet, nici pantomimă, ci, poate, o formă de expresie nouă – teatru gestual-vizual –, care s-ar putea să facă şi prozeliţi.

DIMITRIE ROMAN

Moment din 17 acte cu Piet Mondrian, **spectacol de Horaţiu Mihaiu, la TN Cluj-Napoca**

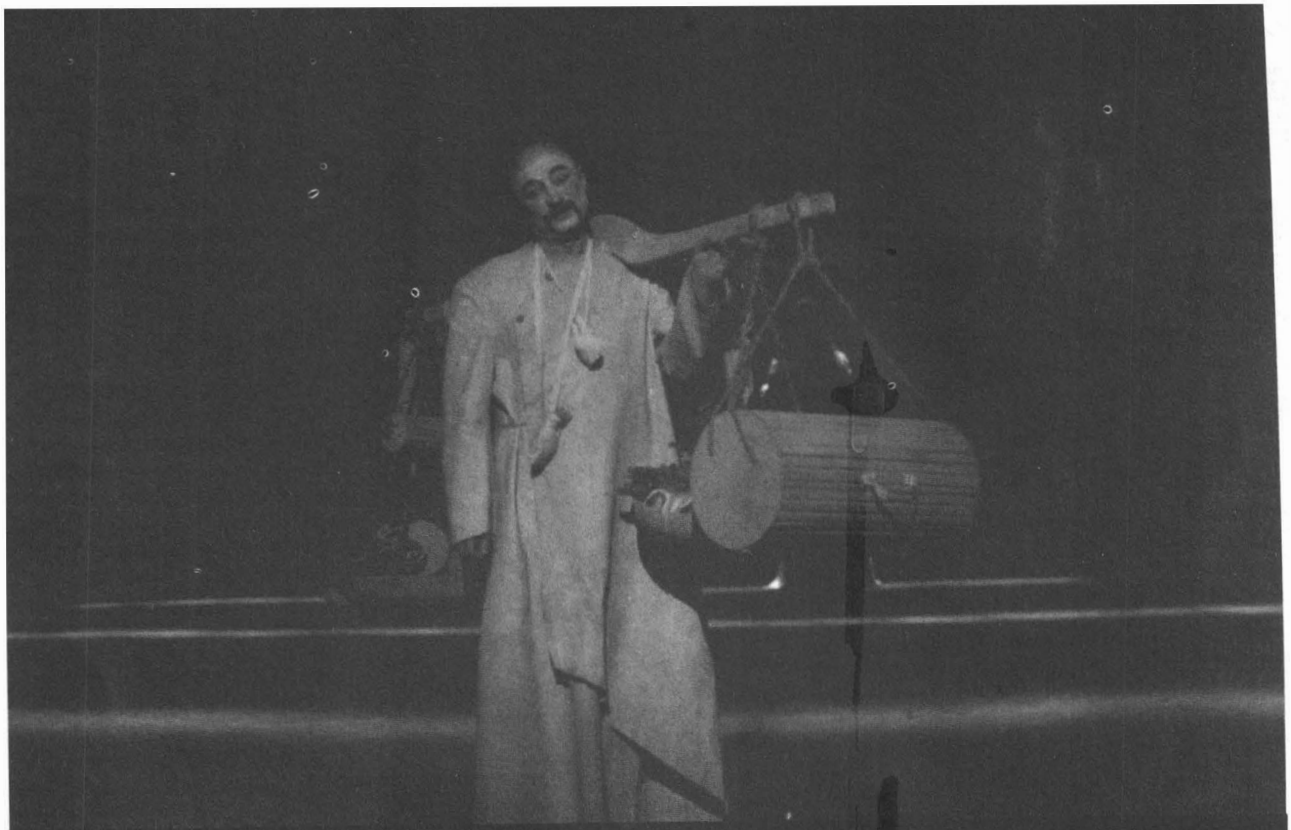
RAFINAMENT ORIENTAL

ORFANUL ZHAO de Ji Junxiang. Traducerea: Cui Nianqiang ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 26 mai 1995 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Dragoş Buhagiar, Irina Solomon ● Muzica: Mircea Octavian ● Distribuţia: Liviu Timuş (Du Anjia), Ion Muscă (Doctorul Chen Ying), Corneliu Dan Borcia (Înţeleptul Gong Suchu), Radu Băiţan (Generalul Han Jue), Daniel Beşleagă (Zhao Sun), Mihai Danu (Chen Bo), Loredana Botezatu (Prinţesa), Traian Grigoriu (Trimisul), Eliza Bercu Bodeanu (Wei Jiang), Lucian Pavel (Slujitorul Înţeleptului), Ionuţ Cucoară (Crainicul), Ioan Murariu (Soldatul lui Du), Mihaela Ciolan (Crainicul mut) ş.a.

****

Ca director demisionat (zic unii) – demisionar – (zic alţii) de la Teatrul Odeon, Alexandru Dabija a devenit un „caz". Un caz la a cărui apariţie au contribuit vanităţi exacerbate, meschinării de tot felul, dorinţe de răzbunare, şi de pe urma căruia foarte mulţi au avut de pierdut: administraţia şi-a pierdut – iarăşi – din puritatea „imaginii" (dar îi mai pasă, oare, cu adevărat de aşa ceva?), capitala şi, la urma urmei, ţara au pierdut din animaţia peisajului cultural (căci, sub direcţia lui Dabija, Odeonul ajunsese un veritabil centru-pilot de experimente multiartistice – dar cui i-a păsat prea tare de asta?), teatrul a pierdut câţiva actori buni, plecaţi o dată cu Dabija (dar cui...?) ş.a.m.d. De câştigat au avut doar unii pescuitori în ape tulburi. Şi, paradoxal, Alexandru Dabija însuşi. Pentru că, absorbit de treburile directoriale, el şi-a neglijat aproape cu totul meseria „de bază", aceea de regizor: cât timp a condus Odeonul, a montat un singur spectacol, nesemnificativ **(Suită de crime şi blesteme**, la „Bulandra"). Angajat la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ – de fapt, reangajat, pentru că aici debutase, cu ani în urmă, în profesie –, Dabija semnează, „ca simplu regizor", unul dintre bunele spectacole ale stagiunii: **Orfanul Zhao**. Aşadar, tot răul spre bine!

Necunoscută la noi, piesa aparţine unui autor care a trăit, se pare, între



Ion Muscă în Orfanul Zhao **de Ji Junxiang la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (regia: Alexandru Dabija)**

anii 1234 și 1279, în timpul dinastiei Yuan-mongolă (secolele 13–14), când teatrul chinez s-a cristalizat atât ca gen literar, cât și ca formă de spectacol. Din informațiile furnizate de foarte seriosul caiet-program al reprezentației (întocmit de Paul Findrihan), mai aflăm că **Orfanul Zhao**, singurul text care s-a păstrat dintre cele șase scrise de Ju Junxiang, este o mostră tipică de **zaju,** teatru specific zonei Beijing, și că subiectul său evocă un moment istoric real, petrecut cu câteva secole înaintea erei noastre. Generalul Du Anjia ordonă stârpirea întregului clan rival Zhao și totodată, spre a se asigura împotriva unei răzbunări viitoare, uciderea tuturor pruncilor în vârstă de până la un an (paralela cu unele episoade biblice se impune!). Salvat de credinciosul doctor Chen Ying cu prețul vieții singurului fiu al acestuia, ultimul vlăstar al neamului Zhao scapă însă masacrului și, după felurite peripeții, soldate cu moartea altor fideli, ajunge să fie adoptat de însuși crudul general. Desigur, fiecare ignoră adevărata identitate a celuilalt până ce, doctorul destăinuind totul, Zhao, tânăr bărbat acum, se vede constrâns a împlini vindicta. Dar el socotește că trebuie să pună capăt vărsării de sânge și – ca supremă pedeapsă – îl lasă pe Du Anjia, vârstnic și neputincios, să trăiască mai departe... Povestea e frumoasă, în același timp teribilă și tandră, foarte „asiatică" nu numai ca desfășurare și încheiere (implicit, ca morală), ci și ca formulă: scurte monologuri, rostite de Crainic și reluate de Cor, rezumă acțiunea părților dialogate care urmează și care dezvoltă dramatic aceste introduceri pur epice. De fapt, nu știu dacă lucrurile stau întocmai așa în textul original; s-ar putea ca alternarea despre care vorbeam să fi fost înfăptuită de regizor, în scopul de a ritma și dinamiza curgerea întâmplărilor. Oricum, ea e impecabil realizată pe scenă.

La conferința de presă de după spectacol, Alexandru Dabija a declarat că, din punct de vedere stilistic, montarea sa dorește să fie un omagiu adus „unui anumit mod de a face teatru", mod ilustrat cu strălucire de **Richard III** al lui Mihai Măniuțiu (Odeon) și de mizanscenele lui Silviu Purcărete, dar – zicea regizorul – aflat acum pe cale de dispariție ori, chiar, stins de-a binelea. Se referea, dacă am înțeles corect, la tipul de lectură pe care l-a adoptat și la concretizarea lui vizuală. N-aș vrea să diminuez elogiul, dar, personal, cred că această manieră nu e deloc în agonie; dimpotrivă. La agonie o pot duce, eventual, epigonii conjuncturali ai acestor importanți directori de scenă sau, mai repede, propriul lor auto-epigonism. Altminteri, legătura cu stilul lui Purcărete n-am prea văzut-o în **Orfanul Zhao**. La **Richard III** trimite, într-adevăr, spațiul complet gol al scenei, în care, „decorul" e creat exclusiv de lumini (perfect desenate de Vasile Popovici), și costumele cu marcat aspect oriental – poate chinezesc, poate japonez –, create de Dragoș Buhagiar și Irina Solomon într-o rafinată gamă cromatică: alb, ocru, brun. Și, poate, muzica stranie, pătrunzătoare a lui Mircea Octavian ori stilizarea apăsată a mișcării scenice și a compozițiilor de grup. Aici, însă – spre deosebire de spectacolul shakespearian –, atât piesa în sine, cât și universul cultural din care ea provine și pe care îl reflectă **cereau** asemenea rezolvări expresive. Alexandru Dabija cunoaște și înțelege acest univers; a dovedit-o deja, cu ani în urmă, când a montat la „Nottara" un excelent spectacol cu **Taifun** de Cao Yu – așadar, tot o piesă chinezească. Raportarea la propria sa biografie artistică, la propriul său mod de a face teatru sunt, după părerea mea, și mai necesare, și mai potrivite.

Așa cum e alcătuit, textul nu oferă multe partituri bogate; cel puțin, nu în sensul tradițional european. Rolul cel mai generos (doctorul Chen Ying) i-a revenit regretatului Ion Muscă; acesta i-a dat adâncime și pregnanță. A fost un actor foarte special și, de aceea, greu de înlocuit; măcar aici, ar fi bine să i se găsească, totuși, un continuator, pentru ca spectacolul să poată fi reluat. O merită nu numai evoluțiile admirabile, ca protagoniști, ale lui Corneliu Dan Borcia sau Liviu Timuș, ci și munca întregii echipe, din care fac parte tineri proaspăt angajați la Piatra-Neamț și actori importanți ai teatrului, ce figurează, cvasi-anonim, în Corul excelent armonizat. O merită toți aceia care au gândit și au lucrat acest frumos spectacol.

ALICE GEORGESCU

PREMIERĂ PE ȚARĂ

SCAUNELE ÎN BALANȚĂ

Ce poate fi mai interesant decât să urmărești, în cadrul unei manifestări teatrale competitive, la distanță de numai câteva zile, două întruchipări scenice ale unei piese de notorietate mondială? Aceasta este atât de cunoscuta – din lectură, dar și din montări anterioare, dintre care una, cea a Teatrului „Nottara", cu Ileana Predescu și Constantin Rauțchi, de referință în spectacologia românească – piesă a lui Eugen Ionescu, **Scaunele**. Faptul că ea a fost montată, după revoluție, în multe teatre din țară și a fost prezentată și la Televiziunea Română în interpretarea unor actori francezi nu face decât să sporească interesul comparației, dând naștere la o „competiție" neoficială și prilejuind criticii de specialitate fixarea unor repere cu privire la posibilitățile – dar și la necesitățile – de valorificare scenică a operei ionesciene. În acest sens, Festivalul Internațional de Teatru „Atelier" de la Sfântu-Gheorghe ne-a înlesnit o așezare în balanță a două montări, am zice, diametral opuse.

Simboluri

SCAUNELE de Eugen Ionescu ● TEATRUL „VICTOR ION POPA" DIN BÂRLAD ● Data reprezentației: 29 mai 1995 ● Regia și scenografia: Dorin Mihăilescu ● Ilustrația muzicală: George Marcu ● Distribuția: Constantin Petrican (Bătrânul), Elena Petrican (Bătrâna), Tudor Smoleanu (Oratorul).

****

Tânărul regizor Dorin Mihăilescu, încă student la ATF, a pornit la montarea textului, înarmat – așa cum îi stă bine unui învățăcel întru ale artei scenice mistere – cu o temeinică investigare a ceea ce înseamnă teatrul absurdului și modalitățile specifice de reprezentare a lui. Din „Antidoturi", a reținut afirmația lui Eugen Ionescu potrivit căreia „Totul e permis în teatru, să încarnezi personaje, dar și să materializezi angoasele, prezențele interioare..., să animezi decorurile, să concretizezi **simbolurile**" (**s.n.**). Iată de ce, în concepția sa (regizorală, dar și scenografică), bazându-se și pe o observație a lui Martin Esslin – „... teatrul absurdului tinde să-l facă pe om conștient de poziția sa precară și misterioasă în univers" –, personajele devin niște măști reci, un fel de abstracții, de prototipuri umane vidate de sentimente și trăiri autentice, marcate de stereotipii și ritualuri (inclusiv mondene – vezi primirea oaspeților-fantomă și excelenta prestație actoricească, comportamentul actorilor cu făpturile imaginare), evoluând într-un spațiu concentric, cu șapte intrări (cifra șapte devine un simbol), ce delimitează de jur-împrejur lojele în care sunt prinși spectatorii. La mijloc, în acest spațiu al claustrării, tronează, cu funcții simbolice, elementele zodiacului. Totul e pus, astfel, sub semnul predestinării; acești oameni lipsiți de idealuri, cu o istorie precară și derizorie (el ar fi putut să devină chiar și „rege-șef"), ce nu mai speră decât intrarea în neant și împăcarea cu sine – dar nu înainte de a transmite mesajul lor, care nu-i altceva decât certitudinea „vidului ontologic" –, sunt niște indivizi depersonalizați, aflați la voia unor forțe invizibile.

Cei doi interpreți principali – cărora li se alătură, cu o prestație promițătoare într-un rol ce reclamă expresivitate pantomimică, Tudor Smoleanu (debutant) –, Constantin Petrican și Elena Petrican (nominalizată, la Sfântu-Gheorghe, pentru premiul de interpretare), își compun cu măsură și talent personajele decrepite. Cu fețele vopsite în alb, asemenea unor măști lipsite de viață, dar cu atât mai expresive în momentele trăirii și transmiterii sentimentului tragic, Bătrânul și Bătrâna n-au decât o singură clipă de bucurie: după ce oaspeții s-au adunat, sala cu scaunele goale – spectacolul se joacă pe scenă, cu spectatorii așezați pe trei laturi – este luminată puternic, sugerând neantul de dincolo de existența larvară a celor doi, neantul de unde ei așteaptă sosirea misterioasă (unica speranță) a Majestății-sale imperiale, prin care Eugen Ionescu înțelegea, după propria-i mărturisire, Divinitatea. Oratorul, mesagerul Bătrânului, își dovedește, la rându-i neputința de a comunica, totul stând – și acest lucru e bine subliniat de regizor și de interpreții struniți și armonizați perfect în demersul scenic – sub semnul implacabilei deriziuni.

Constantin Petrican își abordează personajul cu știința indispensabilă compoziției de calitate: automatismele gestuale și verbale sunt expuse firesc, fără stridențe; masca sa are în permanență un rictus amar. Elena Petrican evoluează cu siguranța actriței ce dispune de resurse inepuizabile, reușind o excelentă variație de stări pe aceeași mască, ceea ce presupune nu numai talent, dar și o migăloasă muncă de elaborare.

Criză de regizori, monșer

SCAUNELE de Eugen Ionescu. În românește de Dan C. Mihăilescu ● TEATRUL DE STAT DIN ORADEA, secția română ● Data reprezentației: 1 iunie 1995 ● Regia: Emil Gaju ● Scenografia: Ujvárossi Gyöngyi ● Coloana sonoră: Florian Chelu ● Distribuția: Eugen Țugulea (Bătrânul), Ileana Iurciuc (Bătrâna), Ion Abrudan (Oratorul), Roxana Ivanciu (Femeia în alb).

*

Nu știu de ce orice actor mai răsărit se simte îndemnat și îndreptățit să-și asume riscantul rol de regizor. Și, deși exportăm mari spectacole, semnate de regizori ce intră în top-uri mondiale (vezi Silviu Purcărete, ca să nu mai vorbim de Andrei Șerban), se găsesc teatre în care unii dintre actorii mai sus pomeniți află audiență și chiar minunate condiții de desfășurare. Există și o cauză obiectivă: în teatrele noastre din provincie e o reală criză de regizori. Cu alte cuvinte, numărul lor e mult prea mic în raport cu cererea de premiere dintr-o stagiune.

Actorul-regizor Emil Gaju folosește în „manevrarea" **Scaunelor** lui Ionescu pe scena orădeană metoda realismului psihologic, pigmentat cu unele elemente simbolice; de pildă, un personaj inventat, „Femeia în alb". Aceasta pendulează, suspendată ca limba unui imens ornic, prin spațiul scenei, având, probabil, o dublă semnificație: măsurarea timpului ireversibil al trecerii pe pământ a celor

Scenă din Scaunele **de Eugen Ionescu la Teatrul „V. I. Popa" din Bârlad (regia: Dorin Mihăilescu)**

doi bătrâni şi figurarea unui **remember** al tinereţii lor apuse. E o ipoteză. Or mai fi şi altele. Cel de-al doilea element cu funcţie simbolică este un uriaş tron ce pogoară din înalturi (amintindu-ne de viziunea apocaliptică a lui Ioan) în clipa când „apare" invizibilul Împărat despre care se vorbeşte în piesă. Este tot un fel de scaun gol, dar mai mare, pe măsura personajului şi a importanţei lui...

Sunt, oare, aceste două „semne" incompatibile cu textul ionescian? N-ar fi, dacă viziunea de ansamblu şi, mai ales, modul cum au fost îndrumaţi actorii să-şi descifreze personajele (cu excepţia lui Ion Abrudan, care se salvează şi datorită evoluţiei contextuale a Oratorului) ar fi avut adâncimea şi coerenţa cuvenite. A lua însă textul lui Eugen Ionescu, a-l gândi, pe de o parte, într-un sistem conotativ cu reverberaţii „filosofice" şi a-l rezolva concret, pe de altă parte, la nivelul conturării eroilor în cheie realistă, nu e altceva decât o disonanţă stilistică.

Cei doi interpreţi principali – de altminteri, actori de frunte ai teatrului orădean, cu succese în viaţa lor artistică –, Eugen Ţugulea (Bătrânul) şi Ileana Iurciuc (Bătrâna), fac eforturi disperate de a găsi un contur personajelor şi de a se armoniza într-un tot onorabil. Eugen Ţugulea, cu îngăduinţa evidentă a unui regizor lipsit de rigoarea şi autoritatea profesională necesare, alunecă involuntar pe panta declamării textului, iar Ileana Iurciuc compune (în aceleaşi condiţii) o bătrânică simpatică, o bunicuţă cu – vorba poetului – „ochii mici şi calzi de duioşie..."; din când în când, actriţa are totuşi în glas o undă de tragism autentic şi o admiraţie nesfârşită pentru partenerul său de-o viaţă ratată. Sentimentul ratării e singurul sesizabil în evoluţia celor două personaje, dar el apare ca o pălărie aşezată pe un cap mult prea mare. Căci Emil Gaju n-a prea înţeles ce este teatrul absurdului sau „al deriziunii " şi, mai ales, ce mijloace trebuie folosite pentru ca el să funcţioneze măcar la stratul de suprafaţă. Dar şi din greşeli se poate învăţa ceva. De pildă, că a îndrăzni nu-i totuna cu a izbândi.

DIMITRIE ROMAN

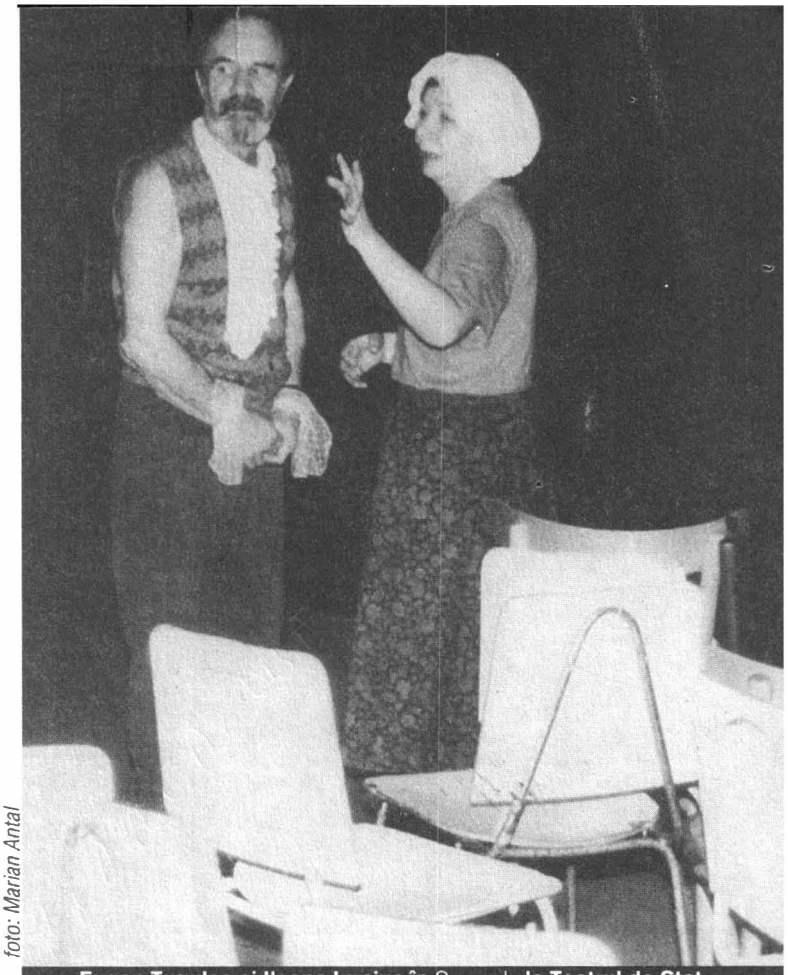


foto: Marian Antal

Eugen Ţugulea şi Ileana Iurciuc în Scaunele **la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Emil Gaju)**

TIPOLOGII ABSTRACTE

MOARTEA DOMNULUI PLATFUS DE ROMULUS GUGA ● TEATRUL „ANDREI MUREŞANU" DIN SFÂNTU GHEORGHE ● Data reprezentaţiei: 18 februarie 1995 ● Regia: Gavril Cadariu ● Decoruri şi costume: Nicu Constantinescu ● Coloana sonoră: Gavril Cadariu, Aurelian Cristea ● Coregrafia: Benkö Gizella ● Distribuţia: Costache Babii (Anton Platfus), Silvia Ciobanu (Nebuna), Sebastian Comănici (Bach), Bogdan Voicu (Marius), Adrian Ancuţa (Camil, Tatăl II, Bărbatul II), Duţa Guruianu (Hortensia), George Ţoropoc (Prozatorul), Aurelian Cristea (Bill), Dan Turbatu (Puc), Mircea Bodolan (Pasăre), Ina Andriucă (Val), Valentina Cazacu (Femeia cu ghiveci, Tânăra), Ştefan Alexandrescu (Groparul), Marilena Negru (Bătrâna), Sergiu Aliuş (Mirele, Tatăl II), Ileana Surdu (Mireasa), Alexandra Cârlănescu (Copilul I), Cristina David (Copilul II), Roxana Comşa (Femeia), Tiberiu Tudoran (Bărbatul II, Tânărul, Portarul).

**

Este necesară şi oportună valorificarea scenică a unor piese ce aparţin unor dramaturgi importanţi, trecuţi prea degrabă în nefiinţă şi care au jucat un rol de seamă, cu decenii în urmă, în teatrul românesc? Iată o întrebare la care teatrele noastre nu se prea înghesuie a da răspuns. Totuşi, din când în când, oamenii ce diriguiesc cu pricepere şi bune intenţii culturale unele teatre revin cu pietate asupra lor, propunându-le regizorilor sau însuşindu-şi propunerile acestora şi creând condiţii de relansare a unor nume de rezonanţă în cultura teatrală românească. Aşa s-a întâmplat şi cu dramaturgul, prozatorul şi poetul Romulus Guga, a cărui restituire ne-a oferit-o Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe. Numai că alegerea în sine a piesei – condiţionată de regizorul debutant Gavril Cadariu, student în ultimul an al clasei de regie de la Academia târgumureşeană – n-a fost prea fericită. Despre **Moartea domnului Platfus**, publicată în volumul „Evul mediu întâmplător – teatru comentat", Editura Eminescu, 1984, şi subintitulată „comedie", criticul Victor Parhon nota: „Ce altceva decât un cutremurător semnal de alarmă împotriva treptatei şi lăncedei pierderi a omenescului prin trândăvia spiritului este această **Moarte a domnului Platfus** în care, sub aparenţa şi la adăpostul cadrului celor mai desăvârşite banalităţi, se va face pe nesimţite trecerea de la nevinovata şuetă la o cafea, la moartea socială şi psihică, pe care autorul o sancţionează, obligându-şi personajul să asiste la propria sa, simbolică, înmormântare". Dar textul nu este chiar o piesă de teatru. Subscriem la consideraţiile şi aprecierile citate, numai că, după părerea noastră, la nivelul structurii lucrarea nu reprezintă altceva decât o suită de scene disparate, ce se coagulează greu într-un tot organic. Este mai degrabă un crochiu, un exerciţiu dramatic. Iată de ce, în contextul dat (o premieră absolută montată de un debutant fără experienţă), ne îndoim de oportunitatea opţiunii repertoriale. Când Romulus Guga a dat literaturii dramatice piese valoroase, ca **Speranţa nu moare în zori**, **Evul Mediu întâmplător** sau **Amurgul burghez**, nu vedem sensul montării cu orice preţ a acestui text dramatic de început. Faptul că el este bogat în sensuri şi conotaţii de tot felul, că tonul comediei este acid satiric faţă de lumea „platfuşilor", a nivelării individualităţilor, a anihilării spiritului nu atrage în mod automat o împlinire în plan teatral. În spectacol – amalgamat şi contorsionat, oscilant şi lipsit de o idee clară –, momentele de teatralitate pregnantă

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Aurelian Cristea şi George Ţoropoc în Moartea domnului Platfus **de Romulus Guga la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe (regia: Gavril Cadariu)**

alternează cu scene de o platitudine incredibilă. Nobilă în intenţii, montarea se dovedeşte, în fapt, fără relief artistic şi neinteresantă pentru public (şi nu numai pentru el...). Cauzele constau nu atât în lipsa de interes a tematicii, cât, mai ales, în unghiul de lectură regizorală şi în modalitatea defectuoasă a călăuzirii actorilor, a căror evoluţie nu are unitate stilistică. Textul fiind nebulos, cu scene scurte, cinematografice (mai mult un scenariu...), se cerea din partea regizorului un efort de unificare a lor într-o metaforă globală, în care un rol esenţial ar fi trebuit să-l joace scenograful. Din păcate, Nicu Constantinescu se rezumă la a crea două planuri distincte, în pantă, funcţionale, dar fără relevanţă ideatică. Cu excepţia câtorva actori ce şi-au luat pe cont propriu sarcina rezolvării partiturilor (personajele n-au o identitate precisă), ceilalţi schiţează doar, dezorientaţi, tipologii abstracte, încercând, în disperare de cauză, să se salveze, fiecare după intuiţie şi inteligenţă; soluţia a constat, adesea, în copierea la Indigo a rolurilor din alte piese, cu structură şi ideologie înrudite. Cum se explică altfel că un actor de talia lui Costache Babii, capabil de compoziţii surprinzătoare, originale (vezi Bască din **Mormântul călăreţului avar** de D. R. Popescu sau Ametistov din **Locuinţa Zoikăi** de Mihail Bulgakov), rezolvă eroul principal, Anton Platfus, apelând la poncife şi clişee în cheie comică, uzate şi de suprafaţă? În aceeaşi situaţie se află un alt actor de forţă şi talent, Sebastian Comănici (Bach – muzicant, organist, student), ce bântuie prin scenă declamând supărător, sau Dan Turbatu (Puc, un tânăr) a cărui variantă de personaj numai din dramaturgia lui Guga nu pare a fi. Reuşesc să se detaşeze, într-o oarecare măsură, Bogdan Voicu, George Ţoropoc, Adrian Ancuţa, Mircea Bodolan şi, în special, în două compoziţii stranii, Marilena Negru (Bătrâna), cu accente tragice, şi, cu oarecare dramatism, Ştefan Alexandrescu (Groparul). În rest....

În faţa acestui spectacol se pune din nou întrebarea: oare este oportună şi necesară valorificarea unui text dramatic numai pe baza „certificatului de valoare" al autorului? Facem prin aceasta un autentic act de cultură?

D.R.

SEDUCŢIA AUTENTICULUI

ZĂPEZILE DE ALTĂDATĂ de Dumitru Solomon ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data reprezentaţiei: 8 iunie 1995 ● Regia: Ion Mircioagă ● Scenografia: Onisim Colta ● Distribuţia: Sorin Tofan (El), Aura Călăraşu (Ea), Dan Antoci (Statuia).

***

De ce mi-a produs un sentiment reconfortant spectacolul arădean încerc să-mi explic, iată, în această „cronică tardivă" (inspirată denumire, brevetată de publicaţia ieşeană „Scena şi lumea "), căutând argumentele calităţilor unei reprezentaţii cu un impact atât de neaşteptat asupra publicului. Neaşteptat pentru că, dintr-o prejudecată tot mai răspândită, ne-am obişnuit să considerăm apte de succes montările „speciale", cu grad înalt de risc în planul originalităţii, cu mize pretenţioase care, ele însele, sunt o atracţie, chiar dacă în unele cazuri se transformă în capcană.

Nimic din toate acestea în gestul simplu, cinstit al regizorului Ion Mircioagă de a se duce la un text uitat, probabil, şi de autorul lui, acest **Zăpezile de altădată** respirând aerul romantic al unei anumite vârste şi epoci şi făcându-i, tocmai de aceea, pe unii să-l creadă, poate, desuet. Intuiţia exactă a regizorului descoperă aici farmecul adevărurilor simple, gustul pentru o anumită distanţă amuzată faţă de „seriozitatea" cu barbă şi mustăţi, vitalitatea incitantă a tonului direct, cultivat cu degajare de autor. Asumându-şi-le, Ion Mircioagă conduce spectacolul, cu relaxare şi plăcere, spre zone senine şi calme, cu atmosferă tandră, cuceritoare prin firesc, prin naturaleţe. **Firescul artistic** obţinut prin travaliu îndelungat şi elaborare studiată este o calitate greu de atins; acest spectacol o posedă. Ea se împlineşte în jocul actorilor, în relaţia firească dintre personaje, care evită banalitatea şi banalizarea situaţiilor de viaţă evocate în piesă, şi uneori, vai, atât de falsificate pe scenă. Prospeţimea, autenticitatea stărilor, supleţea trecerilor de la un moment la altul, inteligenţa, umorul celor doi interpreţi principali – Sorin Tofan şi Aura Călăraşu, mai ales – contribuie la impresia generală de agreabilă **causerie** la care suntem invitaţi să luăm parte şi, eventual, aminte. Felul în care regizorul ştie să conducă evoluţia în timp şi spaţiu a relaţiei cuplului din piesă denotă o bună însuşire a regulilor meseriei – profesionalism, am zice, dacă termenul n-ar fi totuşi atât de pretenţios şi puţin potrivit în cazul unui debutant. Dezvăluindu-ni-se cu haz în tentativa de a se sustrage ticurilor şi clişeelor care pândesc viaţa în doi, personajele, interpreţii câştigă curând toată simpatia spectatorilor, al căror interes e păstrat treaz pe tot parcursul reprezentaţiei. Se răspunde prompt şi sugestiilor regizorale, care urmăresc diversificarea, ritmarea şi potenţarea stărilor, prin schimbarea spaţiilor de joc, în tentativa inspirată de a implica spectatorii în acţiune şi atmosferă. Statuia vorbitoare şi pomădată a filosofului, ironizat într-o viziune naivă, demnă de paradoxurile autorului (al cărui nume e, de altfel, înscris pe soclu) este „întrupată" de Dan Antoci, care funcţionează perfect ca arbitru din alte vremi.

La Teatrul „Luceafărul" din Iaşi, unde am văzut reprezentaţia arădenilor, am putut aprecia şi potenţialul plurivalent al concepţiei scenografice, adaptată aici, cu rezultate notabile, spaţiului concret: foaierul cu vedere spre stradă, unde începe, la lumina zilei, spectacolul, într-un peisaj natural apropiat de indicaţiile autorului, cu parcul şi trecătorii de rigoare, apoi sala şi scena unde se mută acţiunea, pentru a sugera distanţa în timp, dar şi natura demonstrativă pe care ea, acţiunea, o dobândeşte. În toate situaţiile, spectacolul îşi păstrează cuceritoarea nonşalanţă, reconfortantă pentru încrederea în capacitatea de atracţie şi seducţie a autenticului.

DOINA PAPP

ABSURDUL À LA FREUD

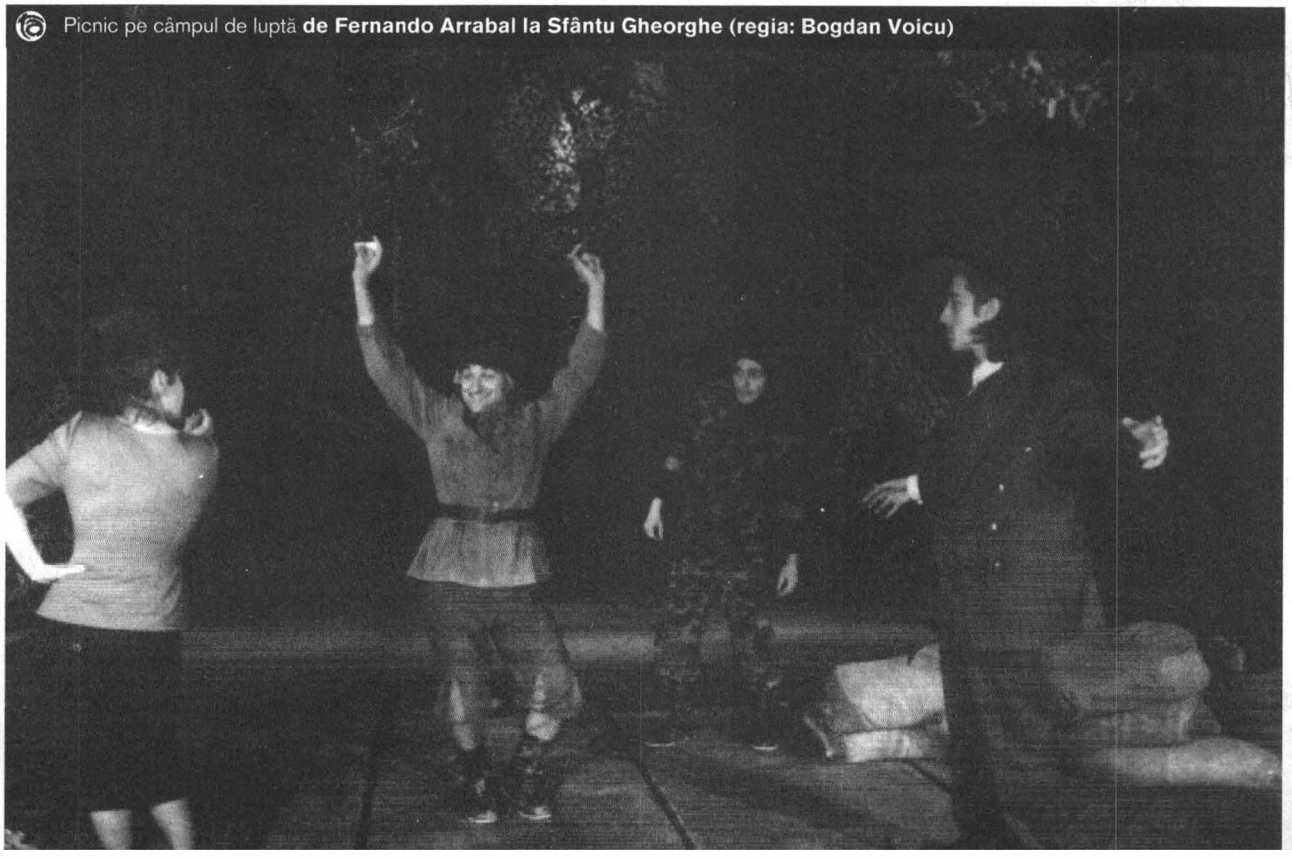
PICNIC PE CÂMPUL DE LUPTĂ de Fernando Arrabal. Traducere de Alexandru Baciu ● TEATRUL „ANDREI MUREȘANU" DIN SFÂNTU GHEORGHE ● Data reprezentației: 30 mai 1995 ● Regia și coregrafia: Bogdan Voicu ● Scenografia: Deák Barna ● Distribuția: Mircea Bodolan (Zapo), Adrian Ancuța (Zepo), Duța Guruianu (Mama), Bogdan Voicu (Tatăl), Tiberiu Tudoran, Cristian Drăgan (Brancardierii), Ina Andriucă (Iubita).

După extraordinarul spectacol realizat, la Teatrul Odeon, cu **... au pus cătușe florilor...**, de către regizorul canadian Alexander Hausvater, iată că dramaturgul francez de origine spaniolă Fernando Arrabal revine în actualitatea teatrului românesc grație opțiunii repertoriale, majore și responsabile în plan estetic, a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, condus cu pricepere, competență și ambiție onestă de încă tânărul scriitor (prozator și dramaturg) Radu Macrinici. Meritul acestuia este evident în măsura în care urmărește, cel puțin la nivelul intențiilor, să creeze un profil distinct al instituției în fruntea căreia se află. Să acorzi încredere unui actor și să îi oferi șansa debutului în regie, pe un text dificil, de notorietate, e un act riscant și un pariu pe care, de data aceasta, Radu Macrinici l-a câștigat.

Lipsit de prejudecăți și de complexe în raport cu celebritatea autorului – un post-absurd care împinge procedeele absurdului până la consecințele ultime –, actorul Bogdan Voicu își asumă rolul deloc ușor al directorului de scenă printr-un demers cutezător. În planul valorificării scenice a textului, bogat în situații dramatice, el se situează pe o poziție evident freudiană, delimitând – cu ajutorul unui inspirat scenograf, Deák Barna, creatorul unui decor cu evidentă funcție simbolică – **două** spații de joc: unul real, în care soldatul Zapo este supus unui insuportabil supliciu, urmare a haosului produs de exploziile din jurul său (se află în război, nu?), și celălalt fictiv, al visului, al viziunilor aberante declanșate de subconștient; spațiile sunt despărțite, tranșant, prin cortina de fier. Firește, acțiunea reală a personajelor, haotică, tragicomică, grotescă (brancardierii sunt îmbrăcați în negru, ca niște ciocli autentici, rolul lor fiind acela de asanare a câmpului de luptă și de contabilizare cu satisfacție a cadavrelor, plus că, între timp, mai comit și câte un viol...), se interferează cu aceea onirică, trecând dintr-un spațiu în altul, ceea ce, în viziunea regizorului, accentuează complexitatea vieții spirituale, individuale sau colective, **a** eroilor. Nu se știe, și nici n-are importanță, dacă prizonierul, Zepo – creionat cu candoare comică și aplomb de Adrian Ancuța –, este luat prizonier în planul real sau în visul atât de tulburător al lui Zapo, care, în interpretarea lui Mircea Bodolan, capătă un contur precis, de un tulburător dramatism, purtând pe figura expresivă stigmatul blestemului, atât de evident în grimasele spasmodice ce îi brăzdează fața, în clipele eforturilor disperate de a rezista. În contextul grotescului și al tragismului situațiilor în care personajele evoluează într-o perfectă stare de incomunicare – în acest sens este excelent cuplul Mama (Duța Guruianu) – Tatăl (Bogdan Voicu), conturat cu cert profesionalism și totală dăruire (chiar și atunci când interpreții se detașează de rol) – regizorul simte nevoia unui contrapunct luminos, pe care-l realizează prin inventarea unui personaj cu funcție simbolică (iubirea, aspirația, puritatea). Astfel, el aduce în scenă o tânără fată, proiecție a purității, a idealului în vis – admirabil conturată de Ina Andriucă, într-o notă de autentică poezie.

Că în acest spectacol se mai întâmplă să descoperim și unele soluții a căror justificare nu are acoperire logică (vezi captarea personajelor în plasa imensă de prins fluturi, unii dintre spectatori înțelegând că „semnul" reprezintă un uriaș prezervativ!) este, întrucâtva, inerent unui debut regizoral. Importantă rămâne realizarea în ansamblu – care este notabilă. Căci spectacolul lui Bogdan Voicu are personalitate și relevă atât curajul regizorului, cât și totala adeziune a actorilor la ideea și concepția lui. E un fapt ce obligă colectivul – în speță, pe tinerii actori care au adus în acest teatru un aer de prospețime – la noi izbânzi artistice. Premiul de debut cu care a fost distins Bogdan Voicu la Festivalul de Teatru „Atelier" pentru regia acestei propuneri scenice se constituie nu numai într-o meritată răsplată a muncii sale, ci și într-o obligație morală pentru o instituție ce se dovedește a fi în pragul unei relansări. Este motivul principal pentru care așteptăm cu nerăbdare premierele viitoare.

DIMITRIE ROMAN



Picnic pe câmpul de luptă **de Fernando Arrabal la Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)**

DIFICULTATE ASUMATĂ

VICTIMELE DATORIEI de Eugen Ionescu ● TEATRUL „LUCEAFĂRUL" DIN IAȘI ● Data reprezentației: 9 iunie 1995 ● Regia: Cezarina Udrescu ● Scenografia: arh. Laura Mancaș ● Muzica: Dorina Crișan-Rusu ● Distribuția: Toma Hogea (Choubert), Camelia Poenaru (Madeleine), Viorel Vîrlan (Polițistul), Aurelian Diaconu (Nicolas D'Eu), Gabriela Andrei (Doamna), Mitrea Ionuț (Mallot, cu un t).

**

Sub o aparență marcată de discreție, fragilă, studenta Cezarina Udrescu e de fapt o temerară din moment ce „a atacat" un text atât de dificil cum este **Victimele datoriei** de Eugen Ionescu. Pariul ei este cu atât mai mare cu cât și trupa aleasă, cea a Teatrului „Luceafărul" din Iași, are, în genere, un alt tip de repertoriu – pentru copii și tineret – și modalități de exprimare adecvate acestuia. De aceea, întreprinderea ei se cuvine salutată și încurajată ca semn al unei voințe clare de altceva și altcumva, de aspirație spre sfera superioară a ideilor. **Victimele datoriei**, metatext dramatic, de fapt (o „pseudo-dramă" cum o numește autorul), este o piesă la care Ionescu ținea foarte mult, fiind, după cum spunea fiica lui, „în cea mai mare măsură autobiografică". E o „coborîre continuă în căutarea amintirii de dincolo de amintire, a adevărului fundamental". Alegorie filosofică, „farsă transcedentală", veritabil compendiu teatral de psihanaliză, **Victimele datoriei** – căutare disperată a propriei identități, dar și a divinității, sfâșietoare aspirație spre înalt pândită de forța absorbantă a neantului – este un text de mare deschidere și extrem de ofertant pentru scenă.

În viziunea Cezarinei Udrescu, piesa apare, întrucâtva, apăsat ludică, chiar dacă, potrivit declarațiilor regizoarei din programul de sală, s-a tentat înfățișarea „absurdității unei lumi fără Dumnezeu". Absurditate a cărei dimensiune tragică este superficial tratată în spectacol.

Interesantă este soluția scenografică, figurând ceva asemănător unui inel al lui Möbius, foarte sugestiv pentru desfășurarea multiplelor mișcări ale acestei dramatice, spectaculoase și intermitente căutări tipic ionesciene. De asemenea, se reține din spectacol muzica Dorinei Crișan-Rusu.

Întru totul stimabil este efortul actorilor, vizibil câștigați de întâlnirea cu un text de Eugen Ionescu (după cum și mărturisesc cu toții în caietul-program), fiecare încercând să-și contureze cât mai pregnant personajul (sau diferitele ipostaze ale acestuia, cum e cazul lui Madeleine. Toma Hogea (Choubert), Camelia Poenaru (Madeleine), Viorel Vîrlan (Polițistul) joacă plini de convingere și pasiune rolul lor de „victime ale datoriei". O apariție ilară este Aurelian Diaconu (Nicolas D'Eu), o alta, „muzicală", fiind Mallot (cu un t) care cântă la oboi (invenție regizorală discutabilă). Nu mi s-a părut fericită invenția regizorală nici în cazul Doamnei, chiar dacă actrița distribuită, Gabriela Andrei, face tot ce-i stă în putință pentru a-și duce sarcina la bun sfârșit. Ea reprezintă, chipurile, un soi de vizualizare a rupturii schizoide a personajelor, repetând caricatural și printr-o gestică absconsă acțiunile acestora.

Dincolo de acest neajuns (e drept, în viziunea mea, „victimă a datoriei" de a consemna critic un spectacol), montarea Cezarinei Udrescu este una meritorie, propunând o cheie personală pentru descifrarea unui text deloc la îndemâna oricui.

CARMEN MIHALACHE POPA

EXERCIȚIU PENTRU REGIZOR ȘI ACTORI

IARBA AMĂGIRILOR, scenariu de Teodor Corban după Jean Variot ● TEATRUL NAȚIONAL „VASILE ALECSANDRI" DIN IAȘI ● Data reprezentației: 11 iunie 1995 ● Regia: Teodor Corban ● Scenografia: Marfa Axenti ● Coregrafia și mișcarea scenică: Laura Apetroaie ● Distribuția: Petru Ciubotaru (Alexandre), Tatiana Ionesi (Alexandrine), Anne-Marie Chertic (Spălătoreasa, Regina), Pușa Darie (Baba, Prințesa), Dan Aciobăniței (Gardistul, Șambelanul), Doru Aftanasiu (Un arab, Regele), Cătălin Tudor Manea (Un măcelar, Spițerul).

**

S-a consumat cu multă discreție, la sala Studio a Naționalului ieșean, premiera **Iarba amăgirilor**, scenariu după Jean Variot de actorul Teodor Corban, care se încumetă, întâia oară în cariera lui, să semneze și regia; coechipiere – eficienta, inventiva scenografă Axenti Marfa, precum și Laura Apetroaie, autoarea coregrafiei și a mișcării scenice. Comentariile scrise, atâtea câte au fost, au înclinat, cu sau fără menajamente, spre verdictul negativ. Sau, mă rog, poate mi-au scăpat mie acelea mai prietenoase. Dar și din discuțiile cu unul, cu altul nu puteai să te alegi decât ba cu o iritare viguroasă, ba cu un zâmbet care voia parcă să însemne: ei, ce să-i faci, dacă alți regizori nu vin!... Ce naiba, mi-am zis, dacă așa o fi, de ce era nevoie de un asemenea rateu? Și așa stagiunea, fără a fi absolut falită, nu a fost cine știe ce. Nu a prins nimeni, încă, pasărea albastră. Ori mă înșel, te pomenești! N-ar fi exclus, de vreme ce nimeni, în mândrul TNI, nu se (mai) revoltă că treburile merg cum merg. Probabil, fără unda verde (sau... roșie), nici sfânta mânie nu poate izbucni. Ce contează că jocurile, păguboase după cum se vede, le fac inși care de multă, multă vreme nu au fost văzuți într-o sală de teatru!...

Dar, despre aceste impure mistere – spornice în vremurile noastre de încâlcite sforării – mai vorbim noi, n-aveți grijă. Acum, să ne întoarcem în spațiul amintit, la oile noastre. Dacă „iarba" uitării i-a aromit pe cronicari, ia să ne dezmeticim noi un pic. Orice mizanscenă are dreptul, în fond, la o discuțiune. De ce am întoarce spatele, cu boierească desconsiderare, unui spectacol, să-l numim, experimental?

În ce mă privește, nu mă omor după experimente. E o treabă de laborator, prin urmare, nu rareori, un gest artistic tatonant, ne-isprăvit. Dămi, domnule, un lucru finit, și atunci putem să stăm de vorbă. Dar, în sfârșit, când asta e oferta, se cuvine să o judecăm ca atare. Că sunt, în montarea în chestiune, rezolvări mai puțin inspirate sau altele de gust incert? Sunt, și e clar că lipsa de experiență își spune cuvântul. De aici, și alte insuficiențe – deritmări, pasaje confuze ori inelocvente. Dar, ia să vedem, nu s-or găsi – vorba știți dumneavoastră cui – și elemente pozitive? Poate că, muncit de niște gânduri (sau frustrări, sau ambiții) și zgândărit de vreo lectură ce i-a trezit interesul, actorul, unul din bunii actori, s-a simțit îmboldit să se arunce într-o atare aventură. Poate că în mintea lui se vor fi înfiripat coerențe (de viziune scenică) ce se cereau, într-un fel ori altul, date la iveală. Și e aproape sigur că el, ca om al scenei, s-a gândit să ofere unor colegi de care se simte probabil mai apropiat șansa unor exersări mai altfel decât cele de îndeobște.

Prin iunie, la destulă vreme după premiera amânată de câteva ori, am fost și eu la **Iarba amăgirilor**, despre care voci experte s-au pronunțat, cum spuneam, cu destulă acrimonie. Nu am plecat de la spectacol, trebuie să recunosc, topit de încântare. Dar nici nu m-am considerat până într-atât de... amăgit încât să-mi vină a face schime de mare dezagrement. Gândită în cheie psihanalitică, montarea exhibă un joc de

fantasme, între ilariant şi şturlubatic, între surescitarea (sau excitaţia) bufă şi fornicaţia pulsiunilor deşucheate. E un soi de coşmar grotesc, în care se infiltrează absurdul, sub măşti contrariante.

Ce-i reuşeşte, pe alocuri, lui Teodor Corban este sugestia insinuării în firesc, în firescul poate că aparent, a comédiei. A năzărelii pidosnice. A fantasmagoriei cu o faţă ridicolă şi o alta schimonosită, sinistră. Un pas mai năstruşnic, eventual dansant, o gestică oarecum funambulescă, de contorsiuni neaşteptate, o rostire în tonuri ambigue. Pericolul, aici, este al îngroşării, al neclarităţii, al lunecării în ieftinătatea bazacoană. Oricum, dacă propunerea regizorală e detectabilă, înseamnă că pariul nu-i de tot pierdut.

Cât despre actori, se simt bine în roluri şi mi s-a spus că la repetiţii s-au amuzat copios. Ei sunt, dincolo de neîmpliniri, un atu al reprezentaţiei. „Graţia" coregrafică a trupeşului Dan Aciobăniţei, glăsuirile lui suav-parşive, expresivitatea accentuată, de torsiuni scălâmbe şi sonuri croncănite, a Puşei Darie, jocul (prea) energic, cu învăluitoare unduiri al Tatianei Ionesi (care, în câteva scene, aminteşte flagrant – cu intenţie? fără intenţie? – de personajul interpretat în **Exerciţiu pentru soţ şi soţie**). Foarte bună, secvenţa dansului în grup. Cu aplomb irumpe în scenă Doru Aftanasiu, boscorodind gutural şi agitându-se de mama focului; în partea a doua, junele se cam răzgâie, colorându-şi partitura estradistic, cu histrionisme care văd că îl tentează. Şi Anne-Marie Chertic îşi struneşte cu greu temperamentul – un temperament actoricesc de viguroasă fibră –, ici încărcând, colo nimerind pe alături. În cele două-trei apariţii, Cătălin Tudor Manea îşi impune vocea puternică, frumos timbrată, imprimând scenelor respective o dinamică binevenită – fiindcă există, în spectacol, o tendinţă de a cădea în inerţie, vioiciunea devenind imagine stătătoare, ceea ce face ca ritmul ciudatei farse să lâncezească păgubitor. La premieră, am auzit, Petrică Ciubotaru a etalat o vervă de zile mari. Instinct exersat al efectului comic, farmec şi cu, şi fără alinturi, vervă a unei compoziţii de fine echivocuri. Dar se vede că are şi seri când oboseala îl ajunge. Atunci, mai survine câte un mic impas de concentrare, jocul se diluează şi apar, inevitabil, micile trucuri de efect verificat. Dar, oricum, Petrică Ciubotaru rămâne un interpret dintre aceia care te încântă când îi vezi jucând şi de care îţi pare rău când ies din scenă.

În rest, ce să mai zic? Cu o vorbă a unui alpinist celebru: Ai reuşit, continuă! Nu ai reuşit, continuă! O slăbiciune a lui Teodor Corban, actor pe care îl preţuiesc, este că, uneori, curajul nu-i prisoseşte şi timorarea aceasta, firească, îi dăunează. Dar uite că, apucându-se de regie – să fie asta o iarbă de leac? –, el demonstrează că totuşi nu-i lipseşte îndrăzneala. Sigur, pentru exerciţiul regizoral mai e nevoie şi de alte argumente. În sensul ăsta, în **Iarba amăgirilor** există ceva semne că Teodor Corban ar putea să continue. Dar va trebui, neapărat, să ridice ştacheta!

FLORIN FAIFER

RITUAL MAGIC... EŞUAT

MISTREŢUL CU COLŢI DE ARGINT, scenariu dramatic de Theodor Smeu Stermin, după balada lui Ştefan Augustin Doinaş ● TEATRUL „ARLECHINO" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 4 iunie 1995 ● Regia: Theodor Smeu Stermin ● Scenografia: Cristian Rusu ● În distribuţie: Manuela Jutaru, Ion Mar, Cecilia Negru, Antonio Dumitrescu, Stanca Chelbea.

*

Tânărul student în ale regiei Theodor Smeu Stermin (anul IV, clasa prof. Mihai Măniuţiu, catedra de teatru a Facultăţii de Litere de la Universitatea „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca), încurajat, se pare, de succesul obţinut cu formula de teatru stradal adoptată pentru primul său spectacol (**Golgota**) şi întâlnindu-se într-un moment propice cu dorinţa directorului Teatrului „Arlechino" din Braşov, regizorul Liviu Steciuc, de a diversifica activitatea acestei scene, a încercat nu dramatizarea unei poezii binecunoscute – obiect al programei analitice din licee – ci, pur şi simplu, aducerea ei pe scenă ca atare. E vorba despre **Mistreţul cu colţi de argint** de Ştefan Aug. Doinaş. Desigur, poemul conţine şi dramatism, şi dialog, dar nu este o piesă de teatru. Iată de ce transpunerea lui scenică, fie şi în forme neconvenţionale – un ritual mai mult sau mai puţin magic, ce începe în stradă (Piaţa Sfatului, cu atmosferă de burg medieval, în reprezentaţiile de la Braşov, parcul central, cu o atmosferă mai... cinegetică, la Festivalul „Atelier" de la Sfântu-Gheorghe) şi continuă, apoi, în sala de spectacol –, e un risc asumat. Cu rezultate, însă, needificatoare pentru îndrăzneţul creator care este Theodor Smeu Stermin. Spun needificatoare, pentru că, ulterior, am avut prilejul de a-i vedea şi alte montări; după părerea mea, de referinţă în activitatea sus-numitului: **Macbeth** şi **Îmblânzirea scorpiei**. Cu toate acestea, în ciuda formulei pleonastice adoptate – căci actorii,

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

foto: Mihaela Steciuc

Moment din Mistreţul cu colţi de argint **după Şt. Aug. Doinaş la Teatrul „Arlechino" din Braşov (regia: Theodor Smeu Stermin)**

dublaţi de păpuşi identice personajelor-mască pe care le joacă, nu fac altceva decât să recite oarecum incantatoriu şi cam monoton şi să ilustreze, palid, ce se afirmă prin versuri –, există şi aici unele semne, ce pot atrage atenţia asupra faptului că regizorul este posedat de demonul insolitului. Ceea ce, trebuie să recunoaştem, nu-i chiar la îndemâna oricărui novice. E servit excelent, în această curajoasă întreprindere, de un tânăr scenograf, Cristian Rusu, inspirat în redarea parfumului medieval al tragicelor întâmplări din baladă, în special prin costumele de mare rafinament, capabile a sugera, tipologic, personajele fabuloasei întâmplări.

În accepţiune largă, mistreţul reprezintă idealul în artă şi nevoia de sacrificiu întru atingerea lui. E, cumva, concepţia tânărului regizor în afara acestei dominante semnificative a poemului? Doamne fereşte! Atunci, de unde neîmplinirea? Ea vine, credem noi, nu din lipsa de fidelitate semantică, ci din needificarea unui suport dramaturgic real, care să ne arate **ce** şi **cum** se întâmplă, şi nu – aşa cum s-a procedat – să ilustreze discursul poetic doar la nivel ritualic. Căci, oricât de sugestive ar fi costumele, oricât de potrivită ilustraţia muzicală, dacă actorii nu au suficientă experienţă şi nici capacitatea de a exprima drama prin interpretarea versurilor, rezultatul nu poate fi decât un hibrid, o împlinire parţială, regizorului şi teatrului rămânându-le doar meritul că au încercat, nu şi satisfacţia împlinirii.

Dedublarea personajelor – frumos şi adecvat compuse, nimic de zis –, crearea unui alter-ego, sub forma unei păpuşi mânuite simultan, subliniază bine, minunat chiar, ideea poemului (raportul dintre viaţă şi artă, dintre reflectat şi reflectant), dar nu poate salva spectacolul de monotonia în care el se zbate, cu folos estetic mărunt şi nesemnificativ. De data aceasta, tânărul regizor ne-a propus doar un ritual magic, din păcate, eşuat; chiar dacă, încercând salvarea lui, a apelat la întruchiparea prinţului din Levant în mai multe ipostaze, dintre care n-a lipsit copilăria, a cărei puritate a fost redată cu siguranţă şi candoare de fermecătoarea fetiţă Stanca Chelbea. Asta ne-a amintit de o veche zicală din teatru: dacă vrei să anihilezi totul, să produci vid în jur, n-ai decât să aduci în scenă un copil sau un căţel...

D.R.

TRĂDAREA INTELECTUALILOR

CURVE DE LUX de Radu Iftimovici ● TEATRUL INCOMOD ● Data reprezentaţiei: 10 iulie 1995 ● Regia: Mihai Lungeanu ● Scenografia: Maria Miu ● Distribuţia: Iurie Darie (Maxim), Monica Ghiuţă (Păuna), Candid Stoica (Popescu), Anca Pandrea (Fana), Mircea Constantinescu (Serghei), Jeanine Stavarache (Beatrice), Valentin Teodosiu (Jurubiţă), Brânduşa Mircea (Margot).

**

Piesa **Curve de lux,** prezentată de Teatrul Incomod (a se remarca fronda din denumirea acestui nou teatru particular), îmi dă ocazia să vorbesc despre teatrul orientat către public, despre teatrul de succes. Peste tot în lume există dihotomia teatru popular/teatru pentru elite. La noi, după Revoluţie, publicul relativ omogen de dinainte s-a fracţionat: unii au continuat să urmărească spectacolele marilor regizori, iar ceilalţi s-au refugiat în teatre numite de confraţi, peiorativ, „de bulevard", unde atât nevoia de surogat teatral cât mai ales nevoia de recunoaştere socială au adus oamenii în săli.

La o asemenea piesă mi-a fost dat să asist. Cei care au minime cunoştinţe de sociologie literară ştiu că ar fi o nebunie să vorbeşti despre un asemenea gen de teatru (teatrul politic al lui Radu Iftimovici pare asemănător, cel puţin prin structurile de adâncime, cu teatrul realist-socialist pe care vrea să-l nege) cu instrumente ale criticii literare. Dar să analizăm câteva dintre ideile autorului. Ce atacă domnia-sa? Academia Română, care număra(ă) printre membrii ei pe Mihai Beniuc, A. Toma, Manea Mănescu, Al. Bârlădeanu etc., în timp ce Lucian Blaga, Ion Petrovici, Ghe. I. Brătianu, Dimitrie Gusti, Simion Mehedinţi, P. P. Negulescu, Ştefan Ciobanu etc. au putrezit în închisorile comuniste sau au fost lăsaţi să moară de foame. Această pată de pe obrazul culturii române (citiţi admirabila carte a lui Nicolae Mărgineanu „Amfiteatre şi închisori") merită un tratament artistic mai adecvat. Subiectul, din cauza mizei foarte mari, cerea mijloace artistice pe măsură; în schimb ni se oferă lungi monologuri prozaice, înţesate cu „şopârle" pentru public, trimiteri la realitatea imediată, aluzii şi, din când în când, câte o metaforă intrată în catahreză (pe cale de a deveni loc comun). Astfel, profesorul Negoiţă, universitar din Cluj (personaj evocat), spune: „Nu intra cu bocancii pe carosabilul inimii mele" (sic!).

Piesa e intersectată de doi membri ai cooperativei „Ochiul şi timpanul", unul e un pictor homosexual, Serghei, iar celălalt, Popescu, a fost dăruit cu o copilă handicapată care flutură steaguri cu stema decupată. Uneori, Radu Iftimovici prelucrează, chiar, bancuri, pe care le aduce pe scenă.

Subiectul piesei e şi el un loc comun: profesorul Maxim, disident al epocii lui Ceau, comite un act de curaj dând un interviu Fanei (neverosimil de vulgar acest personaj), o ziaristă de la „Scânteia" care calcă pe bec. Este părăsit de toată lumea, inclusiv de soţie, dar o întâlneşte pe providenţiala Păuna, care e, în acelaşi timp, o turnătoare şi o... Bibescu. (De altfel, autorul e destul de sigur că toate familiile princiare româneşti au avut membri colaboratori ai Securităţii. Pentru că domnia-sa ştie mai bine ce scrie, noi doar consemnăm acest raport informativ pentru cititorii care n-au văzut încă piesa.) Aceasta colaborase cu Securitatea încă de la Cluj, când îl turnase pe profesorul Negoiţă. Fiica acestuia, membră a unui serviciu de spionaj străin, revine în ţară pentru o parodie de răzbunare – a ieşit parodie, pentru că intenţiile autorului erau serioase! Ca să nu mai ocup spaţiu tipografic cu povestea, Maxim află, în final, că Păuna i-a fost infiltrată în apartament de Popescu, după cum Păuna îi asigură pe spectatori că Maxim nu a fost niciodată disident. Iar Maxim, acceptând un post de ambasador, se transformă el însuşi într-o curvă de lux.

Concluzia piesei mă înviorează: cu toţii am fost, mai mult sau mai puţin, securişti. În rest, politică, aluzii la starea naţiunii şi la puterea Cotrocenilor, la reînfiinţarea poliţiei politice. Pentru că autorul are stofă de... disident anticomunist, păcat că această piesă nu s-a jucat acum zece ani. Probabil că Radu Iftimovici ar fi devenit Vaclav Havel.

Acum trebuie să laud curajul domnului Iftimovici. Pentru că, în mare parte, din punct de vedere politic, domnia-sa are dreptate. Dar, din nefericire, adevărul operei de artă nu are nimic comun cu adevărul istoric. Piesa e mai mult un strigăt de disperare, un apel la luptă decât o piesă de teatru propriu-zisă. Nu trebuie să confundăm din nou eticul şi esteticul, aşa cum unii critici literari au tendinţa să o facă. Literatura de puşcărie, literatura concentraţionară merită citită dacă are valoare estetică. (Până acum doar trei autori mi-au reţinut atenţia: Ioan Ioanid, I. D. Sârbu, Nicu Steinhardt.) Actul domnului Iftimovici de a deschide o discuţie despre crimele comise împotriva intelectualităţii româneşti este meritoriu. Dar până şi

emisiunea doamnei Lucia Hossu Longin are secvenţe mai teatrale decât piesa.

Spre deosebire de colegii de breaslă (tinerii sunt mai greu de influenţat – vorba lui Caragiale: „ce-am avut şi ce-am pierdut, azi aici, mâine-n Focşani"), nu l-aş lăuda pe domnul Iftimovici pentru piesele sale de teatru, ţinând cont că domnia-sa are în spate o carieră medicală strălucită.

Şi cred că predecesori iluştri ai domniei-sale îmi dau dreptate: Voiculescu, Céline, Rabelais.

IULIAN BĂICUŞ

P.S. Nu pot fi de acord (sunt, totuşi, filolog) cu îndepărtarea lui Sadoveanu din cultura română pe considerentul că a scris „Lumina vine de la răsărit". Dacă domnul Iftimovici crede că „Nicoară Potcoavă" poate şterge „Creanga de aur" va fi adus la ordine de profesorul Nicolae Manolescu.

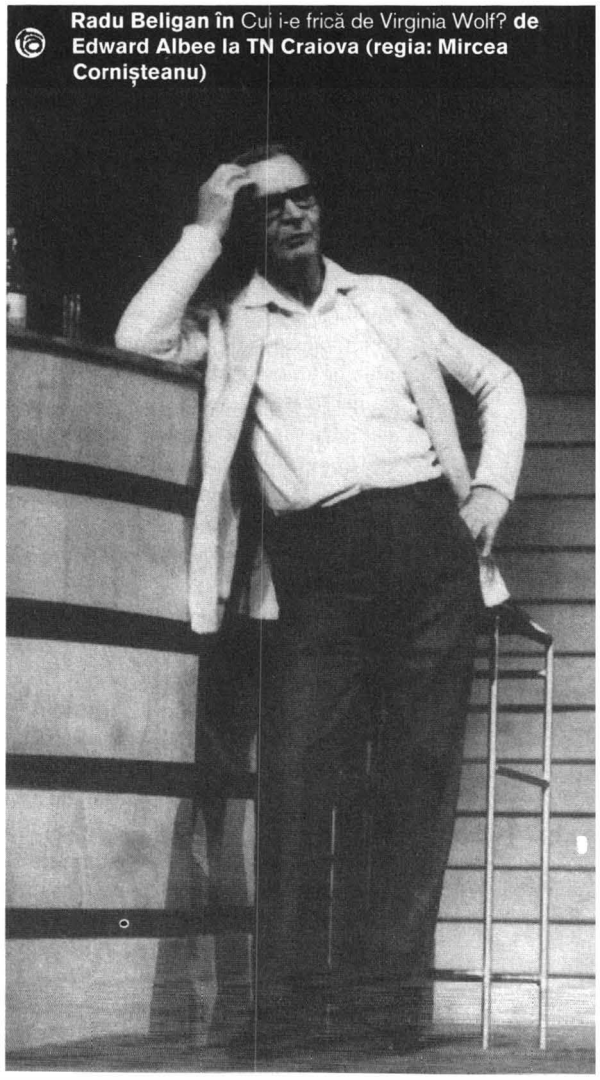
În privinţa trupei actoriceşti, voi menţiona, ca un antrenor de fotbal, întreaga echipă, deşi individualităţile (Iurie Darie, Valentin Teodosiu, Monica Ghiuţă) n-au lipsit. Jocul lor poate fi considerat corect.

JOCURILE FANTEZIEI

La conferinţa de presă a premierei **Aştept provincia**, cronicarul a avut un acut şi neplăcut sentiment, sentimentul inutilităţii sale: în atmosfera de încântare şi deplină satisfacţie a echipei de realizatori, nu-şi mai aveau loc nici un fel de obiecţii critice!

Premiată de Editura „Expansion Armonia" în cadrul concursului de dramaturgie „Ion Băieşu" ediţia 1995, comedia lui Sorin Holban fusese „unsă" film de televiziune – menit „să propună o soluţie pentru ieşirea din stress-ul cotidian". Piesei nu i se pot nega anumite merite, în primul rând acela de a fi oferit actorilor pre-textul creării unor personaje viabile, în care însă aceştia au investit capitalul inteligenţei şi talentului personal.

În compania unui foarte telegenic căţel pe nume Socrate, Ion Besoiu a devenit simpaticul pensionar abandonat de familie şi adoptat de vecinele de bloc din exact aceeaşi cauză: plăcerea de a fabula, considerată de fiul său inadmisibilă meteahnă, iar de amicele sale de vârste varii – fermecătoare calitate. Această diferenţă de optică se constituie şi în sâmburele intrigii ce-l aduce pe bătrân în situaţia de a fi acuzat de escrocherie de către indivizi dubioşi, care nu pot să-i înţeleagă jocul de-a fantezia. Modalitatea sa (originală/banală?) de a se abstrage din ambianţa anostă a prezentului! Ruxandra Sireteanu conferă savoare deosebită femeii cumsecade care-şi ajută semenul la nevoie. Conştiincioasă funcţionară, sensibilă sentimentală, credulă incultă, dar ataşantă cât cuprinde, eroina îşi va învinge timiditatea ca să-i ia apărarea vecinului ce o răsfaţă cu un nume „mai special", pe potriva caracterului ei, desuet azi. Cesonia Postelnicu, punându-şi, fără mare efort, la bătaie farmecul tineresc, a devenit eleva îndrăgostită de acest virtual bunic ce-i eliberează chiar o „adeverinţă de mână" care să-i certifice rudenia de spirit. Fiindcă ea îl înţelege cel mai bine şi le explică şi celorlalţi cât de special şi de nepreţuit este acest romantic lunatec, „grefier de iluzii", incriminat pentru „delictul deţinerii de vise". Olga Delia Mateescu, în tandem cu Valentin Uritescu, persiflează cu mult aplomb un cuplu de parveniţi provinciali cu veleităţi, dornici să achiziţioneze în mod avantajos un automobil prin „Mica publicitate". Lipsiţi total de simţul umorului, dar nu şi de cel al profitului, irascibili şi infatuaţi, sunt gata să meargă la tribunal pentru inofensiva neînţelegere/cacialma căreia i-au căzut victime datorită doar propriei lor stupidităţi. Le acordă sprijin dezinteresat securistul în retragere, dar în continuare la datorie, vigilent şi intransigent, atoateştiutor, intolerant – Ştefan Sileanu, cu o mască gravă, plină de morgă şi de haz. Geo Costiniu nu-şi precupeţeşte nici el „virtuţile de negativ" volubil, în chip de fiu ingrat, complexat de incapacitatea de a-şi înţelege tatăl, gata să se ralieze „opiniei publice" împotriva propriului părinte. Într-o apariţie de o secvenţă, Tudor Heica se achită de o obligaţie similară, ca tată obtuz. O distribuţie excelent alcătuită de Domniţa Munteanu, care însă, în loc să încerce un decupaj regizoral pentru această poveste ce avea toate premisele unui amuzant teleplay, s-a luptat mai mult cu ingratele condiţii de filmare într-un apartament autentic şi, respectiv, în plină stradă, preocupată de impedimente claustrofobe ori de... controlul masei pietonale. Totul, în ambiţia de a surprinde cât mai fidel „faţa tranziţiei", degringolada socială



Radu Beligan în Cui i-e frică de Virginia Wolf? **de Edward Albee la TN Craiova (regia: Mircea Cornişteanu)**

care mutilează personalitatea indivizilor, împingându-i în braţele unui pragmatism fără scrupule. Dimensiune exterioară (la propriu!) şi superioară (la figurat!) pe care piesa n-o are.

Printr-un hazard al repertoriului teatrului TV – el însuşi foarte... hazardat –, în succesiunea inegală a premierelor s-a ivit în fine şi mult-aşteptata capodoperă, acea impecabilă realizare care încântă din toate punctele de vedere, pentru că angrenajul muncii de echipă s-a reglat perfect. În racord cu textul piesei **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, scrisă în 1962 de Edward Albee şi care continuă să se confirme ca o veritabilă **masterpiece**. Păstrând proporţiile, s-ar putea risca anume speculaţii, dat fiind faptul că opera scriitorului american este – culmea! – o imagine a deşartei iluzionări. Cu atât mai convingătoare cu cât aparţine unui popor legănat multă vreme în ideea de **American Dream**. Astfel intitulându-şi dramaturgul o altă piesă (1960), care, împreună cu **Lada cu nisip**, vizează absurditatea utopicului mit al succesului cu orice preţ. Aparent cantonată în schema unei drame de familie, reverberată la nivelul a două cupluri de vârste diferite, piesa îşi dezvăluie valenţele de universală tragedie a eşecului, fiind o lucidă demistificare a unui mod de viaţă, măcinat de rutină şi inhibiţii fundamentale, de veleităţi fără acoperire şi incurabil cinism, de nevroze mai mult sau mai puţin patologice. Prin intermediul bibliei freudiene, se detaliează psihanaliza celulei familiale, entitate socială de bază. Aburii alcoolului dilată bufonada exhibiţionistă şi abisul introspecţiilor.

În spectacolul Olimpiei Arghir, Rodica Tapalagă pare a fi impus şi ritmul, şi stilul, în jurul personajului ei gravitând atât partenerii, cât şi camera de luat vederi! Pentru că actriţa este realmente fascinantă în furia dezlănţuită împotriva tuturor şi a ei înseşi. O bătălie dusă cu stiletul ironiei şi autoironiei, mânuit cu o inteligenţă formidabilă, care o fereşte de trivialitate. Dulcea cabotinerie a alintului e amestecată în savant dozaj cu lacrima disperării şi neputinţei, capriciile senzuale ale feminităţii neostoite survin în pauza dintre partidele de jonglerie intelectuală, de hărţuială diabolică la care dragostea şi ura o obligă în relaţia el complexă cu cei din jur. Planul secund în care se plasează personajul lui Radu Beligan îi conferă însă o pregnanţă aparte, date fiind „calităţile" profesorului ratat, înţeleapta evaluare a compromisului pe care-l implică orice formă de coabitare, de comunicare, de automistificare în ultimă instanţă. Fiindcă nici acest erou – creat de maestru cu strălucire la premiera românească a piesei, pe scena Naţionalului bucureştean, în 1970 – nu e lipsit de o perversă versatilitate, de o voluptate sado-masochistă care-l şi menţine atât în competiţia matrimonială, cât şi în cea socială. Fariseismul stă în obişnuinţa fiinţei omeneşti, de a se hrăni deopotrivă din minciună şi adevăr, din insinuări sau injurii ca şi din complimente, ori din visuri spulberate, precum acela despre un inexistent fiu.

Incapacitatea de a-şi asuma responsabilităţile procreaţiei viciază şi existenţa şubredului cuplu tânăr. Lamia Beligan izbuteşte să nuanţeze infinitezimal naivitatea autoîntreţinută a soţiei cu nume de acadea (Honey), dar cu sufletul copleşit de o amărăciune imensă pe care simte nevoia irepresibilă să o dilueze în băutură, conştientă de starea penibilă în care se abandonează prin lipsă de voinţă, obligată mereu să-şi cenzureze exuberanţele. Ipocrizia este apanajul absolut al soţului, tânărul ce nu se străduieşte defel să-şi ascundă ambiţiile. Mircea Rusu, în spatele ochelarilor cu ramă subţire, fileză discret ieşirile personajului arivist şi carierist, gradându-i cu măsură insolenţa.

Imaginea lui Cristian Nicolau, păstrată în perimetrul locuinţei universitarilor (cu doar două excepţii, în prima şi ultima secvenţă, oricum inutile), se descoperă a fi fost concepută (ca şi montajul Margăi Niţă) conform crescendo-ului dramatic al celor trei acte – „Jocuri şi distracţii, Noaptea Valpurgiei, Exorcism" –, urmând volutele tachinărilor ori discuţiilor echivoce, impactul dezvăluirilor fulminante şi al încordărilor maxime, acalmia relaxărilor pasagere şi a confesiunilor.

În ansamblu, montarea – excelentă performanţă de teatru TV – închipuie generic portretul naturii umane în toată relativa ei superbitate şi paradoxală nimicnicie.

IRINA COROIU

TEATROLOGIE TELEVIZATĂ

Filmul Adei Grigorescu despre montarea operei „Don Giovanni" de către regizorul de teatru Alexandru Darie are marea calitate de a încerca să treacă dincolo de consemnările obişnuite la televiziune: un critic distribuie adjective şi discursul lui este din când în când întrerupt de fragmente înregistrate din spectacol, rareori expresive şi aproape niciodată inteligibile. De data aceasta se încearcă, cum s-a mai făcut şi cu „Furtuna" lui Liviu Ciulei de exemplu, introducerea spectatorului în desfăşurarea procesului de creaţie, i se arată cum se pun cărămizile la construcţia pe care este chemat s-o privească şi, eventual, s-o aplaude.

În lume, spectacolul de operă cunoaşte de mai mult timp o veritabilă reînnoire prin contribuţia unor mari regizori de teatru care au izbutit – fiecare în felul său – să reorganizeze scenic convenţia, să disloce o tradiţie care nu mai are nici o semnificaţie, slujind doar diverse comodităţi, să provoace publicul în căutarea unui contact direct cu interpreţii. Tentativa lui Alexandru Darie se înscrie deci într-o tendinţă mai largă, favorizată fiind de anumite trăsături ale talentului său: în spectacolele sale de teatru, muzica este o componentă esenţială a armoniei generale, ea nu este folosită doar ca ilustraţie, ci ca element al dezvăluirii resorturilor conflictului (vezi **Poveste de iarnă**). Febrilitatea regizorului la repetiţii, dorinţa interpreţilor de a-l înţelege pentru a-l putea urma este surprinsă de aparatul de filmat şi organizată de autoarea emisiunii în încercarea de a discerne tensiunea pe care o introduce inovaţia. Se caută adevărul situaţiilor, al relaţiilor, al gesturilor; soliştii, corul sunt chemaţi să recreeze mitul, să găsească pe cont propriu momentul în care sentimentul trăit de fiecare dintre ei devine muzica lui Mozart. Filmul are ambiţia maximă de a vizualiza coparticiparea la sublim, fără a izbuti în cele din urmă s-o exprime în mod clar, poate şi pentru că spectacolul n-a fost pe măsura aşteptărilor celor ce i-au însoţit, ca martori, procesul de elaborare. Pornită să ne arate cum se face un mare succes, autoarea a ratat ocazia de a ne arăta cum se face pur şi simplu un spectacol de operă. Chiar când e colectiv şi public, procesul de creaţie are o componentă intimă care nu

se lasă surprinsă de aparatul de filmat şi imposibilul nu poate fi înfruntat decât cu riscul ridicolului sau al perpetuării locului comun. Primul este evitat, al doilea năclăieşte intervenţiile interpreţilor.

Pornind la consemnarea unui „eveniment", Ada Grigorescu nu se mulţumeşte cu analiza unui spectacol, deşi poate aceasta din urmă ar fi fost mai utilă şi celor care l-au văzut, şi celor care ar trebui atraşi spre el, şi, nu în ultimul rând, creatorilor şi interpreţilor. Montarea lui Alexandru Darie nu seamănă cu celelalte reprezentaţii ale operei, dar nu a izbutit prin ea însăşi să fie o revoluţie. Criticii şi cronicarii de specialitate convocaţi la microfonul emisiunii nu prea o ajută nici ei pe autoarea filmului. Este evident că unii consideră efortul regizoral al lui Alexandru Darie drept o blasfemie, alţii îl apreciază, mai mult sau mai puţin. Dar toate aceste opinii nu se confruntă într-un dialog direct şi, pe deasupra, vocabularul „diplomatic" întunecă motivaţia opţiunilor, netezeşte toate asperităţile. Dacă autoarea filmului trece pe lângă scopul emisiunii din cauza unui parti-pris sentimental, specialiştii ratează, dintr-o inexplicabilă timiditate în exprimare. Muzica lui Mozart, imaginile de la repetiţii şi din spectacol, intenţiile regizorului şi ale interpreţilor, comentariul critic coexistă în emisiunea Adei Grigorescu, întâlnindu-se arareori, în ciuda evidentului efort de organizare. Dar, aşa cum este el, filmul despre Darie la Operă, difuzat în mod adecvat (nu pe programul II, la concurenţa cu Actualităţile) ar fi putut avea un rol în educaţia teatrală a spectatorilor, în desluşirea unui alfabet specific.

Televiziunea poate face mult mai mult pentru teatru decât a făcut până acum: reclamă, consemnare, descrierea conflictelor care duc la demisii şi comunicate de presă. Ea poate convoca şi stimula publicul, contribuind la iluminarea lui, ea poate transforma plăcerea evaziunii în satisfacţia înţelegerii. Filmul Adei Grigorescu este o tentativă de defrişare a acestei căi. Desigur, nu e prima, dar prezenţa ei ne sugerează perspectiva unei acţiuni sistematice de descifrare a specificului teatral. Atraşi cel mai des de personalităţile excepţionale, sau de cele percepute momentan ca atare, realizatorii televiziunii coboară rar la nivelul spectacolelor discutate şi discutabile, acolo unde de fapt se produce contactul real cu publicul şi se modelează viitorul teatrului românesc.

MAGDALENA BOIANGIU

TEATRUL SALUTĂ CINEMATOGRAFUL

Dintre intenţiile meritorii ale Centrului Naţional al Cinematografiei – menite să păstreze în viaţă Festivalul filmului de la Costineşti în anul aniversar 1995 – s-a detaşat cea a spectacolului produs de Cornel Diaconu şi echipa sa de la ALDACO FILM. O inspirată întoarcere „la origini", având în vedere că primele reprezentaţii ale kinetoscopului vorbitor au avut loc în urmă cu 101 ani în inima Broadway-ului, devansând proiecţia fraţilor Lumière din decembrie 1895 la Grand Café-ul parizian. În paranteză fie spus, disputa dintre continentul american şi cel european continuă şi peste veac, acum nemaifiind vorba de „războiul brevetelor", ci de ponderea producţiei respective în difuzarea mondială, concretizată, în programul **hors thème** de la Costineşti, prin scorul de 5 filme **made in USA** la 1 peliculă Franţa.

Prioritate în ierarhia impresiilor de la această a XVIII-a ediţie are seara de deschidere, când s-a făcut risipă de inventivitate: jocurile de artificii au produs o încântare generală, cum emoţionant a fost şi momentul lansării imensului balon ce propulsa în spaţiu deviza „Un secol de cinema", căreia i s-a subsumat retrospectiva autohtonă – „Debutul generaţiilor". Succesiunea scurt-metrajelor „de an" ori „de diplomă", ale căror criterii de selecţie au fost laxe sau de-a dreptul... hazardate (câtorva cineaşti reprezentativi lipsindu-le peliculele de acest tip pentru că ei provin din... teatru, de exemplu Ciulei, Pintilie !), nu avea să exceleze nici prin rigoare, şi nici printr-un necesar efort de valorizare. Acesta se putea materializa, eventual, într-un catalog care să cuprindă minime informaţii şi, evident, fişa biofilmografică a autorilor, ori măcar în prezenţa pe scena festivalului a protagoniştilor, cândva simpli necunoscuţi, acum venerabili consacraţi; excepţiile n-au făcut decât să sublinieze marile absenţe.

Simţind lacuna aceasta de fond, organizatorii au apelat la un adjuvant; şi nu la oricare, ci la cel confratern artei fără muză: la Teatru. Concurând splendoarea incandescentelor jerbe multicolore de pe bolta albastră, trupa lui Dan Puric şi-a asumat misiunea – deloc uşoară – de a sensibiliza auditoriul ce umplea până la refuz amfiteatrul. Public atras îndeosebi de perspectiva vizionării gratuite a lungmetrajului „străinul" recent, programat în încheierea serii, şi mai puţin dispus la o disertaţie despre istoria cinematografului. Şi, totuşi, printr-un inteligent artificiu – nu pirotehnic, ci

artistic – spectatorii de toate vârstele au fost transportaţi instantaneu în tumultuoasa lume a filmului. Restructurată adecvat, mai vechea **Pantomimia** a devenit un insolit compendiu al genurilor şi tipologiilor cinematografice, evocate parodic cu ajutorul coloanei sonore a unor pelicule celebre. Vitalitatea acestui intens aplaudat preambul, ce aminteşte că însuşi Charlot a fost remarcat într-o pantomimă intitulată „A Night In A London Club", a făcut posibil saltul de la desenul animat „Şapte arte" – omagiu adus lui Ion Popescu-Gopo –, la teatrul filmat – **Bădăranii,** spectacolul Naţionalului bucureştean, datorat lui Sică Alexandrescu –, creându-se starea propice pentru o pioasă întâlnire cu pionierii filmului românesc, prilejuită de „Lanterna cu amintiri" – peliculă de montaj realizată de maestrul Jean Georgescu, tot cu o ocazie aniversară.

Şi, dacă intenţia de a „inventaria" câteva dintre divele marelui ecran prin intermediul vestimentaţiei şi machiajului diletantei prezentatoare a eşuat în mod rizibil, în schimb s-a conturat o autentică paradă a talentelor actoriceşti din promoţiile ce au însoţit şi susţinut debutul generaţiilor de regizori şi operatori de film. Pentru că, aşa cum puşca cehoviană trebuie să-şi facă simţită prezenţa abia în ultimul act, puşca cinematografică (îndreptată prima oară înspre public de către Edwin S. Porter în „The Great Train Robbery") e obligatoriu să impresioneze chiar de la început. Iar acest lucru nu ţine doar de tehnica efectelor speciale tot mai sofisticate ce stau în putinţa filmărilor combinate, ci şi de harul interpreţilor. Azi, ieri şi mereu, actorii – numitorul comun între teatru şi cinema – polarizează interesul şi emoţia, ei fiind purtătorii sensibili ai gândului regizoral. Desigur, oricând este pasionantă refacerea traseului unor cineaşti de marcă, a căror tuşă stilistică se revelează **in nuce**: Manole Marcus şi Iulian Mihu, Savel Stiopul şi Geo Saizescu, Elisabeta Bostan şi Ada Pistiner, Sergiu Nicolaescu şi Andrei Blaier, Dan Piţa şi Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc şi Radu Gabrea, Timotei Ursu şi Mircea Moldovan, Laurenţiu Damian şi Ioan Cărmăzan, Ovidiu Bose Paştina şi Radu Nicoară, Nae Caranfil şi Bogdan Cristian Drăgan, Gheorghe Preda şi Mirona Tatu, noii veniţi urmând să confirme sau infirme onoarea de a se fi numărat printre aleşii acestei retrospective.

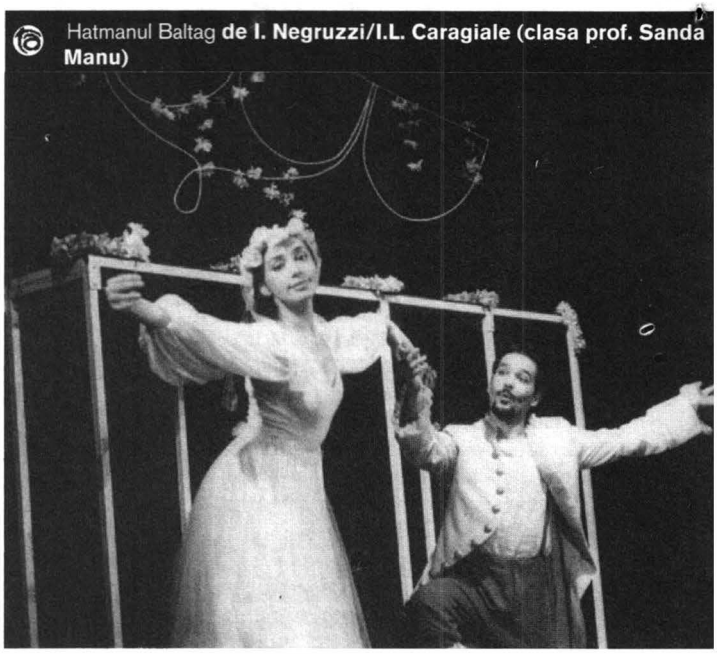
Împlinind spectacolul evoluţiei (ori involuţiei !) limbajului cinematografic, pe ecranul festivalului s-au etalat şi varii maniere de joc, personalizate, la diferite vârste, de mari dispăruţi precum Grigore Vasiliu-Birlic sau Silvia Popovici, de maeştri ca Dina Cocea, Radu Beligan, Ninetta Gusti, Carmen Stănescu, Ion Lucian, Mircea Albulescu, Dorel Vişan, Florin Piersic, de vedetele generaţiei '80 – Magda Catone, Mircea Diaconu, Marian Râlea, Claudiu Bleonţ, Dan Puric, Coca Bloos, Florin Călinescu, Dan Aştilean –, de actori marginalizaţi ca Nicolae Praida, Ana Maria Bog, Ecaterina Nazare, Adriana Moca, Constantin Ghenescu, Monica Mihăescu, Claudiu Istodor, Ştefan Velniciuc, sau de interpreţi ai unui singur rol precum Constantin Vaeni, Romulus Vulpescu, Nicolae Mărgineanu, Ioana Eliad, Constantin Rădoacă.

Ştafeta generaţiilor, înglobând, fără prejudecăţi, veterani şi deocamdată anonimi studenţi, este în sine încărcată de spectaculos potenţial, oferindu-se spre analiză în timp.

I.C.

„Să ştii să te bucuri!"

Impresia globală pe care a produs-o ieşirea la rampă a promoţiei de actori ai ATF este stenică: un lot de tineri bine pregătiţi, acoperind o complexă gamă de emploi-uri, câţiva dintre ei deja afirmaţi, dar solidari cu cei mai puţin norocoşi. Momentul despărţirii de şcoală a fost anul acesta de două ori emoţionant pentru că, în ultima seară a microstagiunii de la Casandra, au fost sărbătoriţi pentru 40 de ani de învăţământ teatral profesorii Constantin Marinescu, Ileana Berlogea şi Sanda Manu. Sub jetul de şampanie arcuit peste capetele întregii asistenţe, Sanda Manu a rostit o urare ce s-ar putea substitui oricărui principiu de viaţă sau travaliu artistic: „Să ştii să te bucuri!".



Hatmanul Baltag **de I. Negruzzi/I.L. Caragiale (clasa prof. Sanda Manu)**

Deşi cu lacrimi în ochi, cei 43 de învăţăcei au consimţit, ei, de fapt, făcând dovada însuşirii acestui precept prin chiar cele şase exuberante spectacole de absolvenţă. Cele două clase paralele au fost îndrumate de către prof. univ. Sanda Manu, secondată de lect. univ. Gheorghe Visu şi Florin Anton, respectiv de către prof. univ. Mircea Albulescu, împreună cu conf. univ. Cătălin Naum şi asist. Simona Măicănescu, Adrian Titieni şi Dinu Manolache, acesta din urmă, el însuşi student la regie, asumându-şi direcţia de scenă a două dintre spectacole. De altfel, repertoriul ales şi maniera montărilor indică modalităţile pedagogice adoptate.

Iniţial studiu la clasă, devenit apoi spectacol de absolvenţă, **Hatmanul Baltag** este o reprezentaţie exemplară, care probează mai vechiul apetit pentru musical al regizoarei retrase la catedră, ce a ştiut să şteargă praful gros de 110 ani de pe opera bufă semnată de I. L. Caragiale şi Iacob Negruzzi. Un meritoriu act de **restitutio**, racordat perfect la orizontul de aşteptare al publicului de azi, care aplaudă la scenă deschisă aventurile burleşti ce opun viaţa de holtei celei de familist, într-o sarabandă de situaţii insolite al căror haz e sporit prin melodiile spiritual modernizate de Dan Ardelean. De mare folos s-a

dovedit și pregătirea muzicală cu lect. Monica Teodorescu, care a permis evidențierea întregii clase, și solistic, și în grup.

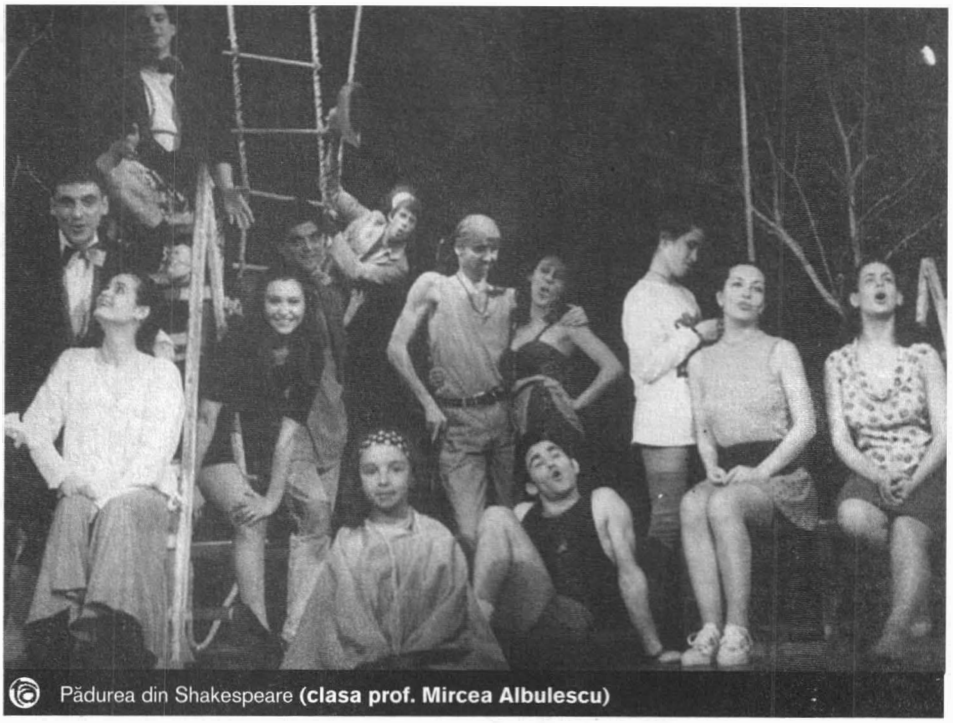
Tripticul **Bărbați... Femei...** (studiu coordonat de Gheorghe Visu și Florin Anton) încearcă un pariu cu desuetudinea. Se demarează cu **Apollo din Bellac**, o scenetă de Giraudoux, căruia i se confirmă prețiozitatea gracilă, amuzând caricatural doar grupul funcționarilor cu aer gogolian. Probabil, pentru a se ușura saltul într-un minor univers cehovian, nu foarte inspirat articulat; **o ocazie ratată** – cum și sună titlul uneia dintre schițele dramatizate de Gabriel Arout parcă pentru uzul strict conjunctural al interpreților, convocați la rampă pentru prestațiile individuale de rigoare. Stârnește aplauze protagonistul episodului **Măseaua**. Într-un con de umbră, neintegrat, **Cuiul** derepopescian e abandonat verbiajului sufocant, atmosferei morbide, fără a i se releva aerul de farsă existențială. Încercând o aducere în contemporaneitate a tânărului furios **Billy mincinosul**, regia lui Gavril Pinte a estompat dimensiunea miraculoasă a evadării din cotidianul anost descris de Willis Hall și Keith Waterhouse în anii '60, interpreții descurcându-se, școlărește, fiecare pe cont propriu.

În aceste condiții, „oglinda" clasei Sanda Manu se prezintă astfel: Bugnar, Lia – propulsată în genul **vamp** de personajul din „Patul conjugal"; Butuc, Zoltan Octavian – personalitate proteică, încă în formare, capabil de miniaturi precum caricatura secretarului infatuat din piesa lui Giraudoux, dar și de creații de largă respirație precum rolul bolnavului psihic din **Ora linxului** (Premiul de debut UNITER, 1993), ipostazierea lui Eminescu într-un recital sau personajul junelui intelectual din **Fuga**; Buzovski, Svetlana – o unică și convingătoare apariție; Calistru, Nicolae – irelevant; Capotă, Marius – evoluție complexă, complinită și de parteneriatul asigurat Maiei Morgenstern, cu acurateță și eleganță, în spectacolul Naționalului **Dama cu camelii**; Cartianu, Adina – doar o „tradiționalistă" compoziție de vârstă; Chiriac, Dorina – nostimă ingenuă; Crețu, Cosmin – susceptibil de manierizare; Dănescu, Mariana – harnică și variată interpretă, urmărită însă de pedanterie; Grosu, Ion – înclinat spre șarjă; Horobeț, Rodica – deja actriță experimentată ce-și autocenzurează sensibilitatea; Hoștină, Emil – personalitate energetică, dotat cu haz nativ; Ilie, Irena – temperamentală dezinvoltă; Iovfcea, Elena – deocamdată palidă apariție; Ionescu, Mihai – prezență necesară; Ivanov, Vlad – stăpân pe registrul comicului grav; Macaria, Ana Ioana – personalitate puternică de tragediană, suav ironică, precum o dovedesc evoluțiile din **Pescărușul** și **Fuga**; Mihăescu, Mihaela – ingenua **par excellence**; Mureșan, Crina – ingenua nonconformistă, modernă Antigonă; Navrot, Ada – talent debordant și spiritual; Niculescu, Dorin – corect; Petrini, Florin – dinamic și ambițios; Pop, Alexandru – farmec neostentativ; Săvescu, Răzvan – șarmant june-prim; Teașcă, Violeta – cu potențial pentru evoluții subtile.

Billy mincinosul **de Willis Hall/Keith Waterhouse (regia: Gavril Pinte)**

O dată cu **God Save the King**, clasa Mircea Albulescu impunea o formulă de spectacol eficientă din punct de vedere pedagogic, un colaj de texte aduse la un numitor comun astfel încât să permită punerea în valoare a cât mai mulți dintre studenți. Preluată de la Wesker, tema spiritului cazon cantonat între obediență și revoltă, absurditate și umilință, a fost punctată prin flash-uri lirice împrumutate de la Saroyan și accente tragic-ironice hemingway-ene, grefate pe o canava psihanalitică de sorginte o'neill-iană vizând impulsurile sexuale conștientizate sau nu; totul prezentat într-un susținut ritm al demascării violente în maniera John Arden. Ceea ce a și facilitat conceperea în același stil a celuilalt spectacol: **Flash Brecht**, un scenariu amalgamând pasaje din **Ascensiunea lui Arturo Ui** (balada gangsterilor, mereu actuală prin elocventa demonstrație de manipulare politică), **Mutter Courage** (avertisment la adresa profitorilor de oriunde și oricând), **Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich** (dezolant tablou al perioadelor de opresiune), **Un om = un om** (satiră a veleităților colonialisto), **Capete rotunde și capete țuguiate** (alegorie a aberațiilor rasiste). O dialectică scenică vitală, perfect însușită (și prin efortul lect. univ. Constanța Cămpeanu) și tot la fel ilustrată. Astfel că, apoi, s-a putut ataca în forță universul shakespearian, dintr-un unghi totdeauna incitant, cel al filosofiei teatralității, ingenios decupată din tirade și dialoguri

Bărbați... femei... **(clasa prof. Sanda Manu)**



Pădurea din Shakespeare **(clasa prof. Mircea Albulescu)**

celebre, aduse în scenă cu inventivitate de invidiat, ceea ce i-a antrenat deopotrivă pe profesori și pe studenți. Numele lor fiind **pt. conf.** confundate cu principalele atuuri artistice dobândite „la rampă": Boghină, Cezar – naiv ambițios; Bogomaz, Dumitru – senzitiv muzical, în curs de maturizare; Codrea, Gabriela – voluptuoasă maleabilă; Cristescu, Adina – agreabilă ingenuă; Deatcu, Elvira – inteligență, feminitate, talent; Drăghin, Eugen – spectaculoasă etalare a aptitudinilor, de la compunerea portretului ridicol al fiului timorat, la creionarea unui psihopat și până la monologul unui Richard III original; Erga, Luminița – actriță de caracter; Găzdaru, Adrian – egal cu sine, echilibrat; Lovaș, Zoltan – june-prim de anvergură, deocamdată pe tușă; Jitea, Alexandru – capabil încă de spectaculoase surprize; Măcelaru, Patricea Mihaela – plasticitate extraordinară; Măgdici, Dana – prospețime; Nane, Daniela – cochetă cu experiență de **miss**; Popescu, Ana Mirela – prestanță, maturitate scenică; Râmbu, Dorin – comic gimnast; Todoriță, Oliver – virtual interpret de introspecție psihologică; Tudor, Dan – personalitate dinamitardă potențială.

Cele două clase s-au întâlnit pe teritoriul vervei poetice, totodată lirică și ironică: spectacolul **Hatmanul Baltag** revitalizând umorul autohton, spectacolul **Pădurea din Shakespeare** fiind o îndrăzneață lecție de teatru ținută de un Prospero-dascăl-de-actorie fiilor săi, poposiți pe Insula numită Casandra cât să învețe să se bucure de ce au realizat.

IRINA COROIU

COUPÉ

Doamnele profesoare Ileana Berlogea și Sanda Manu beau din uriașa cupă de șampanie oferită în dar de una dintre elevele lor preferate, actrița Oana Pellea

VIVAT ACADEMIA, VIVAT PROFESORES...

La Studioul Casandra al ATF, un jubileu a sporit emoția „Săptămânii absolvenților".

Dascăli și elevi au celebrat cei 40 de ani de activitate pedagogică a trei eminenți profesori: Ileana Berlogea, Sanda Manu și Constantin Marinescu. Amfitrionii întâlnirii au fost rectorul Victor Rebengiuc, profesorii Ion Cojar și Ion Toboșaru. S-au depănat amintiri, s-au rostit cuvinte duioase și solemne, s-a cântat, s-a aplaudat și, la sfârșitul serii, s-a întors încă o pagină de aur din istoria acestui spațiu ales al teatrului românesc.

L. P.

Bine, mamă, da' ăştia prezintă în anul trei cu totul altceva decât în anul al doilea!...

A trecut un an şi mai bine de când am urmărit, la un examen, grupa (sau trupa) de studenţi a profesorilor Dionisie Vitcu şi Gheorghe Marinca, de la Academia de Teatru din Iaşi. Jucau Shakespeare. Ce m-a cucerit a fost capacitatea lor de interiorizare. Concentrarea. Indiferenţa faţă de trucurile ce pot aduce un succes mai mult sau mai puţin facil. Era, într-o atare sobrietate, un semn de bune făgăduieli.

Se întâmplau acestea cam pe la un sfârşit de iarnă. Acum, tinerii despre care vorbesc au făcut, iată, încă un pas spre absolvire. Şi în loc să le lucească ochii de euforie, ei mi se par tensionaţi, asediaţi de nelinişti. Îi mai aşteaptă un an de pregătire, un an de febre şi de iluzii, dar ce va fi după aceea numai unul Dumnezeu ştie! Se vor risipi care încotro? Vor rămâne împreună, în vreun teatru care să nu fie unul din acele locuri unde nu se întâmplă niciodată nimic? E o cumpănă. Stă cumva în puterea lor să o încline înspre partea norocoasă? Mă îndoiesc. Ar trebui, în orice caz, să fie văzuţi de persoane competente – cum arată, cum se mişcă, de ce sunt în stare.

Şi sunt în stare!... **Ramayana**, remarcabil spectacol!, Shakespeare, despre care tocmai am amintit, un suculent şi proaspăt Caragiale, Matei Vişniec, în fine. O gamă diversă, aşadar, în care ei au evoluat cu dezinvoltură şi cu un mlădios simţ de adaptare. I-am privit, cu o zi înainte de examen, la o repetiţie (fiind vorba de o repetiţie, aceste însemnări nu iau turnura unei cronici): Octavian Jighirgiu, Cosmin Chivu, Laura Avarvari, Irina Scutariu, Oana Sandu, Daniela Bostan, Ruslan Bârlea, Marius Maftei, Ruslan Rotaru şi Ion Alici. O să mai auziţi, sper, de aceste nume. Atacau un text funambulesc, cu un titlu poznaş – **Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu' ntâi**! Piesa e meşterită abil, cu tertipuri şi dexterităţi textualiste, mimând jucăuş profunzimea şi, alibi destul de străveziu, luându-se pe sine în răspăr. Prestidigitaţie care, ca şi în cazul altor piese ale lui Vişniec, poate oferi prilejul unei puneri în scenă inventive, provocante.

Deci, mai deunăzi, asistam la o repetiţie-şnur. O repetiţie generală. Cele patru-cinci persoane, câte eram, încăpeam, ce-i drept, în minuscula, incomoda săliţă în care, sincer să fiu, mai rămăseseră câteva locuri. Dar spaţiul restrâns, înghesuit nu a fost, totuşi, un sever handicap. Poate chiar i-a obligat pe studenţi să joace mai intens (şi acrobatic!...), între angoasă şi deriziune, într-un crescendo de vervă a grotescului.

E o echipă frumoasă. Şi zic echipă cu toate că le doresc să ajungă solişti, în avanscenă. Deocamdată, spiritul de grup îi animă, dar fiecare investeşte multă credinţă, mult zel în a-şi interpreta partitura. Nici un accent histrionic, nici o scălămbăială. Luciditatea controlează elanul lăuntric, pe firul subţire dintre implicarea aparentă şi detaşarea mascată de gesticulaţia impetuoasă şi de alte amuza(n)te agresivităţi (cerute de text, vezi bine!). Că se mai ivesc unele stângăcii, sau mici scurtcircuitări ale comunicării scenice, sau, din când în când, pierderi de tonus, asta se întâmplă şi la case mai mari. Important este că ei joacă, punând mult suflet şi – cu o sintagmă de altcândva – în cuget curat, **teatru**. Şi-au ales cu un instinct corect profesiunea. Dar, fiindcă nu pot să evit o întrebare abisală, în conjunctura nenorocită în care incompetenţii ne împotmoliră, avea-vor parte oare şi de un destin?...

FLORIN FAIFER

PREMIERĂ ROMÂNĂ SHAKESPEARIANĂ PE O SCENĂ NIPONĂ

Suntem nişte obişnuiţi ai Teatrului „The Globe" din Tokio şi ai Festivalului internaţional Shakespeare, organizat anual de această instituţie. Au fost, acolo, **Titus Andronicus** al craiovenilor, apoi o trupă engleză condusă de Alexandru Darie, pe urmă **Poveste de iarnă** („Bulandra"), regizată tot de Alexandru Darie, şi, în mai 1995, **Julius Caesar**, în premieră mondială (tot „Bulandra" şi, din nou, Alexandru Darie). Prezenţa românească îi sensibilizează pe japonezi; a reieşit aceasta nu numai din succesul noului spectacol shakespearian. Îmi amintesc şi de celelalte şi reţin izbânzile noastre obţinute la alte festivaluri internaţionale. Colegul meu Tanokura Minou – cu care conlucrez de mulţi ani în Asociaţia internaţională a criticilor teatrali – cunoştea bine modul în care se afirmă Silviu Purcărete pe plan internaţional, avea date despre turnee ale teatrelor Naţional Bucureşti şi „Masca", se interesa de ceea ce fac acum Andrei Şerban, Cătălina Buzoianu, Ştefan Iordache. Ni s-a spus că apariţia cronicii (intitulată „Clasicism cu violenţă, psihologie şi teatralitate") în cotidianul cel mai important din capitala niponă chiar în dimineaţa de după spectacol (sub semnătura unui prestigios critic) e un lucru foarte rar, datorat, probabil, respectului pentru artiştii români. La întâlnirea cu spectatorii – ce a avut loc în foaierul teatrului, devenit neîncăpător pentru cei peste o sută cincizeci de participanţi – li s-au pus regizorului, pictoriţei Maria Miu şi actorilor întrebări interesante privind caracterele eroilor, procesul de creaţie, semnificaţiile unor detalii, factura scenografiei.

Sigur, eu adun toate aceste date – la care adaug şi faptul că cele două repetiţii generale şi cele patru reprezentaţii au ocupat sala o săptămână întreagă şi că această sală a fost mereu plină, în public aflându-se japonezi, englezi, americani, români şi oameni de alte naţii, foarte mulţi tineri (constant) – pentru că m-a interesat cu deosebire calitatea şi întinderea impactului cu un receptor extrem-oriental. E posibil ca, în plan general, într-un oraş despre care ni se spune că, împreună cu aşezările-satelit, ar avea azi în jur de treizeci de milioane de locuitori, ecoul să nu fie chiar atât de irezonant. Nu e astfel nici pentru lucrările scenice tradiţionale în stilurile nô, bunraku, kabuki. Totuşi, prezenţa românească aici, atât de accentuată în ultimii trei ani, nu a fost egalată până acum decât de englezi şi vădeşte o preţuire pe care am constatat-o ca autentică începând chiar de la organizatori. D-na Mariko Inaba, tânăra şi destoinica directoare artistică a „Globului", mi-a explicat limpede că alt criteriu decât valoarea probată a regizorilor noştri nici n-ar putea funcţiona, cu atât mai mult cu cât investiţiile legate de călătoria şi şederea unei trupe europene invitate sunt considerabile.

Julius Caesar, pregătit la Bucureşti în cam două săptămâni, cu o trupă tânără, şi adaptat pe o scenă străină într-o muncă aprigă de aproape patruzeci şi opt de ore, e, în primul rând, un act de curaj. După eşecul obţinut de Andrei Şerban, cu această piesă, pe scena Teatrului „Bulandra" – eşec învăluit, la

vremea lui, în curtenitoare comentarii laterale față de regie, complimente gentile pentru scenografie și un eseu prelung explicativ, cu superlativizări mirobolante ale secretarei literare a teatrului –, Bucureștiul n-a mai văzut vreo altă exegeză scenică românească a acestei tragedii inspirate de istoria romană. Alexandru Darie s-a încumetat s-o reia azi, exprimându-se, într-un fel, pe sine – prin ea – și detectând într-însa o stare de spirit a tinerilor contemporani. Această stare pare a fi **dezamăgirea**, fiindcă, în pofida schimbărilor ce au loc în societate, dăinuie – cum zice autorul – „o ieșire din fire prevestitoare a strâmbătății". Potrivnici față de puterea limitată a iminentului dictator ce anunță „o tiranie neobrăzată", un grup de conspiratori hotărăște să-l înlăture, purtând pe stindardul lor secret cuvinte sacre: libertate, democrație. Au decis „să-l omorîm frumos, ca pe o jertfă". Sunt înflăcărați, gata să moară pentru ceea ce proclamă. După săvârșirea asasinatului se înfățișează temerari mulțimii, argumentându-și gestul, expunându-se verdictului popular.

Dar acești oameni bravi și puri, ce au declanșat o revoluție, se dovedesc, după un timp, dezbinați, unii sunt corupți, alții, duplicitari. Vor fi biruiți și distruși (căpeteniile se vor sinucide) pe câmpul de bătălie. Dar învingătorii, Octavius, Marcus Antonius se vădesc a fi, la rândul lor, minați de felonie. Istoricește vorbind, și ei se vor despărți și se vor înfrunta cu ferocitate pentru cel mai înalt scaun al statului. Însă piesa se termină aici...

Mariko Inaba, directoarea artistică a teatrului „The Globe"

Schimbarea factorului de putere n-ar fi deci – insinuează spectacolul – consonantă cu o modificare radicală a esenței puterii. Perspectiva lui Shakespeare în piesă e alta: tragedia are ca izvor o necesitate istorică inebranlabilă, care îi sacrifică pe toți protagoniștii, cu noblețe. Autorul îi vede pe conspiratori ca eroi veritabili, intelectuali (poeți, retori, filosofi) animați de un ideal adevărat, jertfindu-se pentru credințele profesate. Opera scenică respiră, prin toți porii, mefiența unei generații ce n-a avut parte de dovezi că și-ar putea investi încrederea în ce se statornicește la un moment dat. Revoluția nu i-a adus ceea ce așteptase de la ea.

Consecvent cu modul său de a insera în actualitate dramaturgia pe care o conspectează, regizorul nu operează cu trimiteri directe și nu silește personajele să trâmbițeze factice sloganuri ale zilei. Convenția elaborată de el e una a istoriei explorate în irealitățile ei (**așa s-a întâmplat**, cum o povestește Plutarh), a deducțiilor autorului britanic în raport cu vremea sa și a sugestiei ce ar putea determina un sens actual pentru cei de azi, însă în ambianță artistică, adică nu printr-o optică agresiv deformatoare. De aceea, spectacolul interesează în mod deosebit prin estetica lui, ce face ca ideea vertebrantă a întregului să se impună ca una a convulsiilor din interioritatea eroilor, nu din înfruntări directe și războaie (și ele, doar sugerate, cu finețe) și să aibă o aură emoțională cu punctări ironice. Imaginile de pe planșeu se proiectează pe un cer negru-sângeriu, muzica aduce mereu sonorități amenințătoare, tonalitatea dominantă e a lamento-ului, mulțimea (nevăzută) e urlătoare, discursurile sunt strigate, repezite, oamenii – continuu agasați, surescitați, speriați, impulsivi.

Va fi, cred, admirat demersul scenic al unor actori tineri de merit, Cornel Scripcaru (Brutus), Marian Râlea (Cassius), Șerban Cellea (Marcus Antonius), Dan Aștilean (Caesar), Claudiu Stănescu (Casca), Oana Pellea (Lucius), Constantin Ghenescu, Doru Ana, Emilia Popescu, Anca Sigartău, cărora li se alătură, cu prestanță, Ion Besoiu și Ion Cocieru, într-o unitate de joc și de gândire și o fervoare ce impun.

A fost nevoie de o muncă meticuloasă și tenace pentru adaptarea montării pe scena din Tokio. S-a lucrat intens, cu sprijinul mașiniștilor japonezi. Decorul s-a construit acolo și tot acolo s-au fabricat piscinele de cauciuc, cu funcții multiple în sistemul imagistic. Costumele inspirate ale Mariei Miu, mixând elemente ce amintesc de toga romană cu altele, ce par ale zilelor noastre, unele albe cu fulgurări negre, altele stacojii, altele întunecate, fumurii, aveau nevoie de o iluminare atentă și nuanțată, ce trebuia comandată de computerul impresionantei orgi a teatrului.

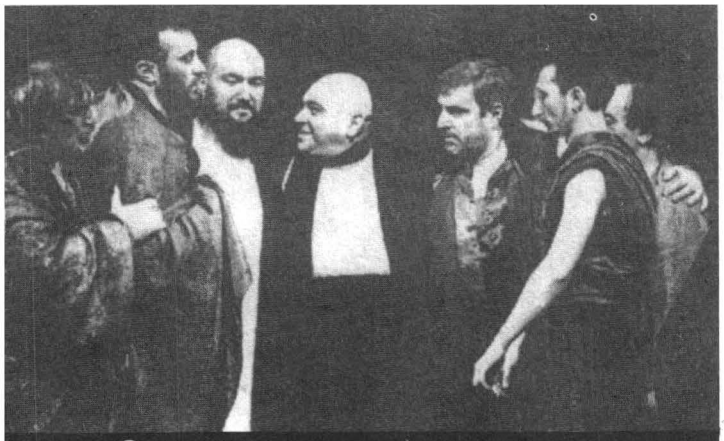
S-a revăzut traducerea (ce urma să fie citită, pentru ascultători, la cască), s-au compus inserturile luminiscente menite să-i lămurească, din când în când, pe spectatori, în engleză, despre ce e vorba în scenă, s-au reglat, altfel decât la București, intrările și ieșirile, chiar și compunerea unor grupuri.

Trupa e foarte disciplinată, regizorul, neobosit, iar scenografa, scrupuloasă și exigentă; cum nu exista tot personalul specializat necesar, ea și-a asumat, la un moment dat, și rolul de croitoreasă – ca să ajusteze ori să repare vreun costum –, a mânuit și fierul de călcat. Traducătorii româno-japonezi, anglo-japonezi erau prezenți tot timpul pe scenă. Dar mașiniștii se înțelegeau între ei și printr-un limbaj sui-generis, alcătuit din sintagme misterioase, gesturi, mimică și interjecții. „Hai!", strigăt japonez semnificând, dacă am înțeles bine, „Poftiți", „Bine", „Salut" – poate și altele –, era utilizat, de-ai noștri, ca într-un îndemn haiducesc, obținând, îndeobște efectul dorit.

Regizorul Alexandru Darie

Seara premierei a fost mișcătoare. Publicul pare rece și uscat în timpul reprezentației; e atent, foarte atent; liniștea e desăvârșită. La sfârșit, însă, își manifestă cu putere admirația, aplaudă îndelung. Așa s-a întâmplat la toate cele patru reprezentații (două de seară, două de matineu).

Sala – sobră, gri-neagră – are parter, loji și balcon (600 de locuri). Parterul a fost plin totdeauna. La loji erau în special tineri – elevi, studenți. Mai puțini, la balconul pe care-l numim galerie.



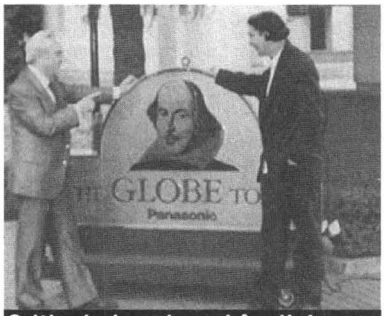
Scenă din Julius Caesar

Cronicile, articolele pe care le-am citit – cât am fost la Tokio – apreciau prezenţa română, analizau (sumar) spectacolul (un critic n-a înţeles ce-i cu ochiurile de apă de pe scenă, în rest însă aprecia actorii, regia, ideea şi, în concluzie, „o abordare a lui Shakespeare plină de energie").

La recepţia bogată şi amicală dată de ambasadorul nostru, Eugen Dijmărescu, am ascultat, cu interes, mărturiile celor vreo patruzeci de români pe care-i avuseserăm ca spectatori. Cei mai mulţi înţeleseseră foarte bine intenţiile regiei; elogiau jocul actorilor, caracterizat ca penetrant, clar, colorat, tensionat, strălucitor în tragism sau prin sarcasm.

N-am putut vedea alte spectacole. N-am avut când participa nici la marea expoziţie românească de artă plastică veche, organizată de şase muzee nipone, muzeul Brukenthal şi cel din Bucureşti. Am cunoscut o foarte mică parte din metropola niponă, oraş fabulos, de o construcţie originală, simbol de civilizaţie contemporană, impunător şi în acelaşi timp familiar străinului, printr-un anume pitoresc de elevaţie spirituală.

Cunoaşte o forfotă permanentă. Dar politeţea caracteristică fluidizează aglomeraţiile, evită ghionturile, călcăturile pe bătătură, îmbrânceala, gâlcevile inflamate; cred că şi înjurăturile, şi invectivele. Noaptea e, în genere, liniştită, cu excepţia unor cartiere – distractive, să zic aşa. Metroul, autobuzele funcţionează ceasornic în iureşul necontenit al zecilor de mii de vehicule.



Criticul şi regizorul în dialog cu autorul

Nu ne-am întâlnit cu oficialităţi. N-au fost prezente la premieră. N-am avut impresia că persoanele care conduc Teatrul „Globul" erau jenate în vreun fel de acest manc de contact.

Turneul japonez al Teatrului „Bulandra" a fost o izbândă artistică (şi culturală) de marcă. Ceea ce s-a reţinut pe peliculă de către operatoarea televiziunii (aspecte, zeci de interviuri, întâlnirile, secvenţele de travaliu, reacţiile publicului etc.) o va demonstra, desigur, cu forţa peremptorie a imaginilor.

Rămâne, din acest turneu, şi momentul de originalitate absolută: premiera piesei în străinătate. O piesă de Shakespeare jucată întâia oară de actori români pe o scenă japoneză.

VALENTIN SILVESTRU

SCENA LUMII

MARILE ÎNTREBĂRI ALE GERMANILOR

Cel mai important festival din spaţiul de limbă germană – „Întâlnirile teatrale berlineze" – constituie o antologie a performanţelor artistice. În acelaşi timp, o imagine la zi a preocupărilor şi iniţiativelor dramaturgiei şi teatrului din Germania, Austria, Elveţia. Selecţia oferită de cea de a 32-a ediţie este însă, într-o măsură, derutantă. Nu am văzut decât cinci din cele zece reprezentaţii reţinute de juriu şi ar fi imprudent să trag o concluzie. Nici o îndoială asupra profesionalismului dramaturgilor, regizorilor, interpreţilor, dar n-am descoperit creaţii excepţionale, deschideri de drum, cutezanţe demne de interes. Iar dacă n-aş fi avut norocul să asist la reprezentaţia **Credinţă dragoste speranţă**, mi-ar fi rămas bănuiala că s-a instaurat un fel de superioară rutină. Şi pe care abilitatea tehnică n-are cum s-o mântuie. Înainte însă de a încerca să descifrez nota dominantă a scrierilor şi înfăptuirilor scenice, e necesar să prezint câteva dintre textele şi spectacolele acestei „reuniuni la vârf".

Cea de a 47-a piesă a cunoscutului dramaturg Franz Xaver Kroetz se intitulează **Impulsul** şi este, fără îndoială, o dramă. Înfăţişează oameni mărginiţi, la cheremul unor instincte primare, ducând o viaţă fără orizont. Nu ştiu altceva decât să trudească, să bea bere şi să se împerecheze. Iubirea se rezumă la instinctul sexual, ura îi poate conduce la crimă. Nu avem de a face însă cu fiinţe apăsate de sărăcie, cu declasaţi. Ceea ce-i striveşte este propria lor alcătuire interioară. Pauperă, rudimentară. Doruri, nostalgii? E adevărat că un personaj strigă „dragoste, dragoste, dragoste", aspirând poate şi la o comunicare reală, la un strop de afecţiune. Dar aceste făpturi lamentabile n-au resurse nici să dăruie, nici să primească iubirea. Despre generozitate, suferinţă, înţelegere, compasiune nu poate fi vorba. Singura satisfacţie pe care o încearcă Otto este aceea că şi-a cumpărat cu 240.000 de mărci o instalaţie de climatizare pentru prospera sa întreprindere horticolă. „Apeşi pe un buton, spune el, şi a doua zi ai 360 de crini. Te poţi juca de-a vara, toamna, iarna, după pofta inimii, adică a pieţei, a clientului". Iar Hilda, soţia lui, precizează limpede substratul acestui simţământ de împlinire: „Şi natura trebuie să suporte o anume constrângere. În fond, nu e altfel decât la oameni".

Kroetz, care şi-a pus singur piesa în scenă la Teatrul de Cameră din München, a tratat-o ca şi cum ar fi o comedie. A scos la iveală tot ce-i monstruos şi ridicol în existenţa eroilor săi. A subliniat comicul unor situaţii ori hazul unor reacţii psihologice destul de frecvente pentru a fi considerate normalitate şi banal. Acţiunea, rapidă, se desfăşoară în patul conjugal, în sera cu pământ mănos din preajma cimitirului, în WC, în berărie, pe podeaua adulterului, în groapa unui mormânt încă neocupat şi este însoţită de melodii vesele, fără vreo legătură cu ceea ce se întâmplă. Cadenţa vertiginoasă a scenelor şi tonicul comentariu muzical ne sugerează o farsă abia verosimilă. Actorii joacă însă cu o desăvârşită credinţă, iar montarea, care nu iartă nici unul dintre detaliile cotidianului expus în cumplita lui concreteţe, ne trimite spre un realism atroce. Acest contrast, datorită căruia oroarea se preschimbă în hohote de râs, este cheia în care Kroetz a vrut să-i citim piesa amară despre abrutizarea morală şi

Scenă din Domnul Paul **de Tankred Dorst la Deutsches Theater din Berlin (regia: Michael Gruner)**

mizeria fiziologică pe care un trai îndestulat nu le alungă, ele rămânând cea mai apăsătoare formă a condiţiei umane.

Un punct de vedere oarecum diferit expune Tankred Dorst în **Domnul Paul**. Nici protagonistul scrierii sale, un bătrân viguros şi şiret care se ocupa altădată cu împăierea animalelor, nu este o lumină. Locuieşte într-o casă în ruină, cândva fabrică de săpun. Mobile desperecheate, murdărie, paraginǎ. Casa asta nu e numai un fel de refugiu în faţa somaţiilor unei epoci intrepide, de care se apără cu tenacitate şi viclenie neîmblânzite, ci şi un mod de a-şi rămâne credincios lui însuşi. Căci, în adâncul lui, el respinge istoria şi, într-un anume sens, este o afirmare a ideii de individualitate. Evident, Domnul Paul (izolat de tot ceea ce se petrece dincolo de zidurile dărăpănăturii în care locuieşte şi din care nu iese niciodată) nu explică şi, probabil, nici nu înţelege de ce se opune cu înverşunare propunerii de a se muta într-un apartament luminos şi confortabil. Rezistenţa lui rămâne doar o încăpăţânare a vârstei? Temeiul ei ascuns este că altă casă va însemna sfârşitul? Mai mult ca sigur, însă, îndârjirea are şi altă sursă. Domnul Paul se lipeşte de sofaua şi de scaunul lui deoarece e pe cât de mulţumit de sine, pe atât de nemulţumit de ceilalţi. Şi, în general, de ceea ce se cheamă viaţă activă. Un personaj, aşadar, cu multe faţete. Câteodată ataşant, alteori respingător. Acum admirabil prin spirit de frondă, prin îndârjire, şi peste o clipă un morman de tabieturi şi ticuri. La urma urmei, un mizantrop cam bădăran, însă cu un cap mai sus decât cel care-l invită, îl somează, îl ademeneşte, îl ameninţă ori îl imploră să se mute şi care, exasperat, îl ucide. Dar iată că nici moartea nu-i poate veni de hac Domnului Paul. El se ridică, viu şi nevătămat, continuând să-şi apere dreptul la singurătate şi dreptul de a nu fi ca alţii. „Sunt un om liber", strigă el.

Regizorul Michael Gruner a scos în evidenţă metafora, ferindu-se să ne trimită cu gândul la o piesă socială despre demolările şi construcţiile din noile „landuri" ale Germaniei.

Şi piesa **Mama şi târfa** de Jean Eustache năzuieşte să fie o dramă existenţială. Eroul ei este un scriitor care nu scrie. Îşi cheltuieşte disponibilităţile într-o suită de peregrinări dintr-un pat în altul, la cafenea sau în discuţii deşarte cu câte un rar prieten. Nu izbuteşte să-şi descopere un rost nici în vocaţia sa (îndoielnică), nici în dragostea după care râvneşte fără a şti însă prea bine ce caută. Femeilor de care se apropie sau se desparte le pricinuieşte doar suferinţă sau silă. De asemenea, îl putem acuza că se complace într-o viaţă de trântor. Dar să nu uitǎm cǎ, la rândul său, se chinuieşte presimţind şi apoi devenind conştient că-i făgăduit eşecului.

În reprezentaţia Teatrului de Cameră din Bochum (regia, Jürgen Gosch şi Ulrich Schreiber), economia montării este parcă menită să sublinieze tot ce-i mărunt şi prea puţin în acest destin pecetluit de ratare. O saltea pe o scenă goală, câteva scaune şi mese în fosa orchestrei, închipuind o cafenea pariziană, un strung şi un aparat de sudură care figurează atelierul unui artist plastic constituie cele trei spaţii între care rătăceşte Alexandre, întrebându-se, la început naiv şi în final disperat, cum trebuie să trăieşti. De fapt, textul piesei este retranscrierea scenariului filmului cu acelaşi titlu, realizat în 1973 şi foarte apreciat la acea dată. Jean Eustache a ţinut să destăinuie dezorientarea generaţiei de după 1968, care constată că nu-i destul să-ţi fie îngăduit să treci nepedepsit peste normele care până de curând străjuiau comportamentul etic ca să-ţi afli un rost şi o pondere în viaţă. Rămâne o rană ce nu se cicatrizează. Retoric, ea s-ar numi conflictul cu lumea şi cu tine însuţi. Iar spectacolul reliefează acest înţeles, străduindu-se să depăşească tema triunghiului amoros.

Despre solitudine şi despre existenţe naufragiate ne vorbeşte şi Ödön von Horváth în **Credinţă dragoste speranţă**. Atât că piesa e incomparabil mai profundă şi mai emoţionantă. Altă deschidere, altă înţelegere, altă vibraţie. Punctul de plecare al scrierii seamănă cu una dintre acele mărunte drame consemnate la rubrica „fapte diverse". O tânără de modestă condiţie socială şi intelectuală săvârşeşte o neînsemnată infracţiune. Denunţată, va fi tradusă în faţa justiţiei şi condamnată la două săptămâni de închisoare. La eliberarea din detenţie, iubitul a dat bir cu fugiţii, ea nu-şi găseşte un loc de muncă, nimeni nu-i acordă nici cel mai mic sprijin. Pe scurt, se loveşte de egoismul, indiferenţa, cinismul tuturor. Şi, fiindcă nu le poate îndura, îşi caută o moarte frumoasă, asemenea Ofeliei. Dar pierde şi această şansă: nu există o ieşire demnă din capcană.

Vreme îndelungată, piesa lui Horváth a fost alungată din repertoriu de către naziştii. Şi este uşor de priceput de ce. Ne aflăm în Germania traumatizată de criza economică a anilor '30. Milioane de şomeri. Mizerie. Spaima zilei de mâine. La orizont se profilează un regim care va împinge delaţiunea la paroxism, va pedepsi crunt orice pornire de generozitate sau milă. Până una-alta, fiecare îşi apără pâinea, încercând să se dovedească folositor şi disciplinat. Şi, deşi oamenii se simt apăsaţi, ei nu se tânguie de propria lor soartă. Se supun fără crâcnire. Şi astfel zoresc ascensiunea hitlerismului.

Credinţă dragoste speranţă, în regia lui Irmgard Lange şi în scenografia lui Volker Walther, nu pune accentul pe substratul

social al piesei. Spectacolul Teatrului de Stat din Dresda pare a ne avertiza chiar că orice trimitere, prin aluzii, la starea de lucruri din anumite ţinuturi sau din anumite straturi ale societăţii ar fi irelevantă. Astăzi, şomerii nu mai mor de foame, legile sunt permisive. Actualitatea textului trebuie căutată în altă direcţie. Căci şi într-o lume a abundenţei omenia e un prisos, iar încrederea, dragostea, speranţa rămân idealuri deşarte.

Clădirea teatrului din Dresda se află în renovare, aşa că piesa a fost montată într-un circ. Autorii reprezentaţiei au imaginat o reţea de canale pline cu apă verzuie peste care trec pasarele înguste, fără balustrade. Nu există dulap, masă, pat. Doar această încrengătură de podeţe primejdioase, unde trebuie să te descurci de unul singur. Şi suporţii de fier ai reflectoarelor, pe care uneori se caţără personajele, pentru a ne comunica un suspin, a-şi oferi un alibi, a se lăsa purtate de un elan mincinos ori a se sustrage imediatului. Dar, fie că se află în hăţişul arenei ori sub cupolă, nici unul nu dobândeşte statura unui erou sau a unui martir. Numai victime şi complici.

Ceea ce-i deplin realizat în spectacolul **Credinţă dragoste speranţă** – mă refer la lectura temeinică a scrierii, care scoate la rampă factorii constanţi ai condiţiei umane – lipseşte versiunii scenice a piesei **Titus Andronicus** de William Shakespeare, prezentată de Burgtheater din Viena. Regia lui Wolfgang Engel nu propune decât o variantă prescurtată a piesei. Zadarnic încerci să descoperi o direcţie de gândire. Bunăoară, asupra mecanismului istoriei, ştiinţă despre care Herodot spunea că ne instruieşte despre tot ce n-ar fi trebuit să se întâmple. Sau asupra naturii umane, care nu-i înclinată să-şi reprime pofta de putere şi nu se dă în lături de la nici o crimă pentru a şi-o satisface. Respingând aceste moduri de a citi tragedia – poate şi fiindcă n-a vrut să umble pe drumuri bătute –, Wolfgang Engel s-a mulţumit să rescrie scenic felul cum Titus Andronicus şi regina Tamora se războiesc într-o emulaţie a cruzimii şi sadismului. N-avem motive să ne plângem că acţiunea trenează. Dacă nu asistăm la un măcel, luăm parte la un viol. Explicaţia şirului nesfârşit de omucideri şi brutalităţi absentează. Rockeri înveşmântaţi în negru, cu ciomege şi cuţite – toţi actorii sunt foarte tineri, chiar şi interpretul lui Titus Andronicus –, se încaieră, se taie, se ucid, profanează, în sunetele celor mai recente discuri, cu chef de distrugere şi o poftă nesăţioasă de înjosire reciprocă şi moarte. Să fie aceasta semnificaţia spectacolului? În orice caz, ea nu-i consecvent urmărită. Pare a fi un efect scenic, printre atâtea altele ce împing spectacolul spre un sumar „grand-guignol". Cum ar fi incorporarea în reprezentaţie a unei fete ce recită sonetele în care Shakespeare ne mărturiseşte că, obosit de toate, cheamă sfârşitul, sau, îmbrăcată ca o fetişcană din Tirol, zburdă – nevăzută – printre flăcăii viguroşi şi agresivi, ne recomandă personajele, mimează un tribun roman ori se holbează, cu o vădită plăcere, la grozăviile ce se petrec; dar, vai, nu supravieţuieşte masacrului din ultimele scene. Puţin înainte de căderea cortinei, când Lucius smulge microfonul şi le promite romanilor, cu ton dictatorial, instaurarea definitivă a dreptăţii şi a binelui, o idee se întrezăreşte. Dar e prea târziu şi după prea multe ezitări între o limitată transpunere scenică a piesei la nivelul faptelor, o pornire moderată spre parodie şi câteva referinţe la huliganii cu capete rase.

Dacă încerc să găsesc o trăsătură comună pieselor şi spectacolelor văzute la Întâlnirile teatrale berlineze, atunci cred că deslusesc o reîntoarcere spre marile întrebări, spre marile nelinişti, dezangajând scena din vâltoarea momentului. În acelaşi timp, se observă un anume scepticism. Descurajarea iluziilor, demascarea lor se operează în numele convingerii că nu există nimic dincolo de ele. Şi, în acelaşi timp, că ar fi dăunător să asociezi această luciditate cu o izbăvire. În fine, că pentru a câştiga ceva în bătălia dinainte pierdută trebuie să devii propriul tău inamic, netăinuindu-ţi amputările intelectuale sau morale, ori impulsurile primare, recunoscându-le şi încercând să le depăşeşti cu aceeaşi hotărîre pe care o arăţi în faţa adversarului. Unicul fel de a te răscumpăra în propriii tăi ochi.

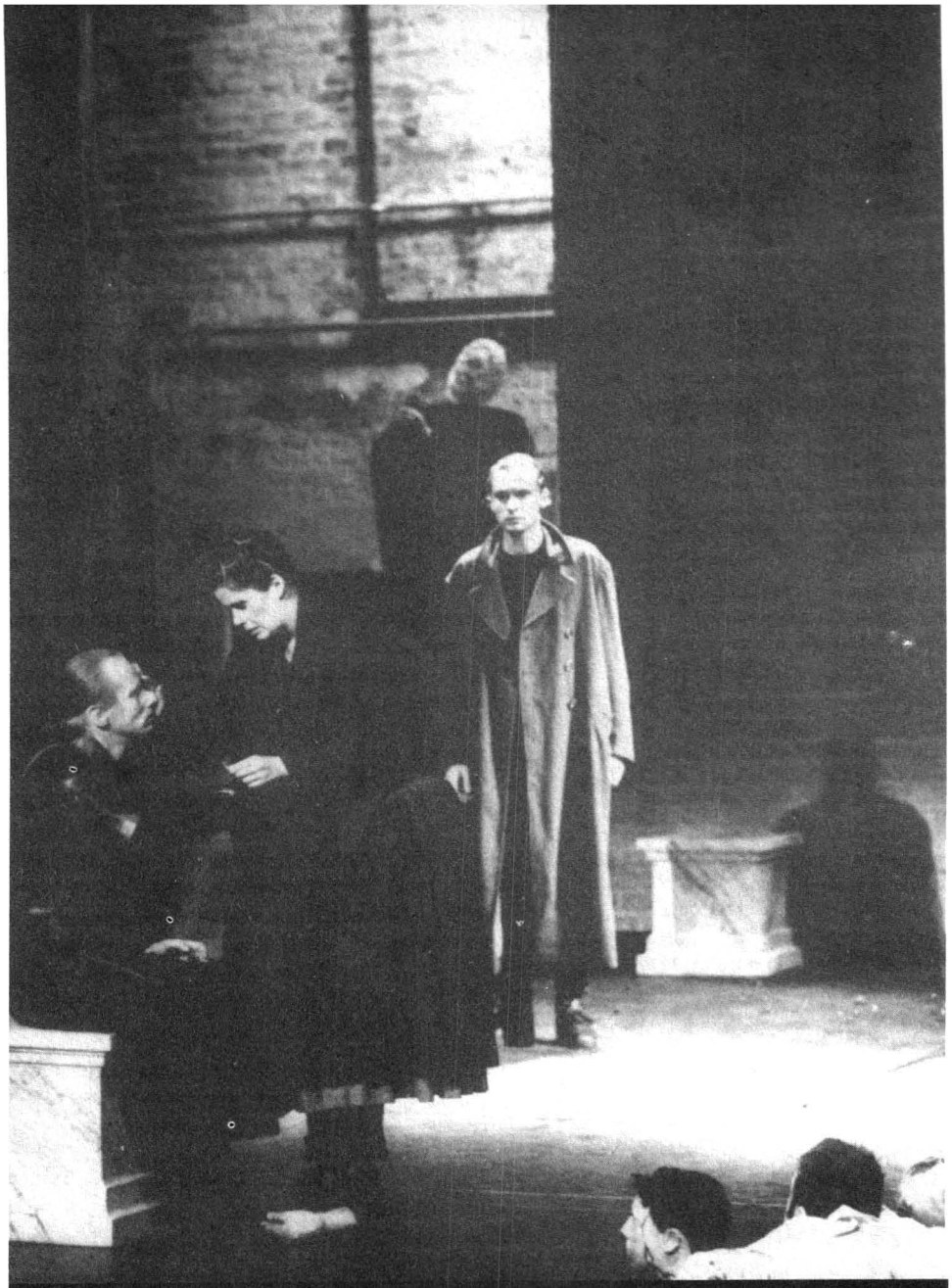
B. ELVIN

VIOLENŢĂ ŞI GRAVITATE PE SCENELE VIENEZE

Am revăzut Viena după şaisprezece ani. Am revăzut-o scăldată, ziua, în lumina orbitoare a soarelui de mai, şi învăluită, noaptea, în sunetele armonioase ale melodiilor lui Mozart şi Johann Strauss, cântate de Orchestra Filarmonică a Austriei pe scena din faţa Primăriei, pe Karl-Lueger-Ring, vizavi de Burgtheater-ul înălţat, parcă, din pământ de lumina iscusit aranjată a reflectoarelor.

Aparent, centrul părea neschimbat. Mai strălucitor, mai curat, cu mai multe afişe uriaşe şi reclame ostentative, dar acelaşi. Schimbările, transformările le-am descoperit în viaţa teatrală a marelui oraş, în autoritatea şi succesul de care se bucură trupele mici, inexistente altădată. În afară de Burgtheater, metamorfozat şi el, de câţiva ani încoace, sub directoratul lui Claus Peymann, unul dintre cei mai buni şi mai inventivi regizori germani, în afară de Theater in der Josefstadt şi de Volksbühne, în Viena au apărut un mare număr de formaţii minuscule, găzduite, precum teatrele off-off-Broadway, în cele mai diferite spaţii: subsoluri, foste cinematografe, magazii reamenajate ş.a.m.d. Unele se luptă cu imense greutăţi financiare, dar altele, mai ales Schauspielhaus Wien, aflat pe Porzellangasse, au căpătat un renume ce le alătură, prin îndrăzneala repertoriului şi prin ineditul montărilor, celor mai bune formaţiuni experimentale europene. Condus de regizorul Hans Gratzer, acest mic teatru a pus în scenă, chiar în montarea directorului, **Îngeri în America** de Tony Kushner, considerată drept cea mai bună lucrare dramatică americană a anului 1994. Piesa lui Kushner este o amară şi caustică meditaţie pe marginea condiţiei umane, având ca eroi principali oamenii bolnavi de SIDA, pierduţi şi fără speranţă. Agresiv-pesimistă este şi piesa germanului Thomas Jongk, **Rotweiler** (regia: Gerhard Willert), povestea destrămării totale a familiei, istoria unei mame-monstru, a unei fiice nefericite şi a unui bărbat-vampir. Micul teatru de pe Porzellangasse mai joacă şi **Hysteria** de T. Johnson, piesă incitând la meditaţii severe şi ironice în legătură cu destinul omului contemporan.

Dintr-un teatru academic, conservator, serios, dar şi tradiţional, Burgtheater-ul vienez, atât pe scena principală cât şi



Scenă din Titus Andronicus **de Shakespeare la Burgtheater din Viena (regia: Wolfgang Engel)**

la studioul său, la Akademietheater, a devenit de câţiva ani, sub conducerea lui Claus Peymann, o instituţie cu un puternic şi pronunţat caracter novator. Fie că se pun în scenă capodopere shakespeariene, cum este **Titus Andronicus** în regia lui Wolfgang Engel (la Akademietheater), fie că se joacă piese contemporane ale lui Thomas Bernhard, Peter Handke, Peter Turrini sau Elfriede Jelinek, accentul cade pe dezbaterea gravă, adeseori amară, disperată, caustică. O piesă dură, nemiloasă, agresivă este **Ostaticul** de Brendan Behan, în regia lui Alfred Kirchner. Am avut prilejul să văd, cu câţiva ani în urmă, tot în mizanscena sa, un interesant **Arturo Ui** de Bertolt Brecht; am apreciat în acea montare o anumită libertate faţă de influenţa lui Brecht, pentru ca, de data aceasta, să mă atragă tocmai „brechtianismul" său, suprapus lucidităţii ironice a irlandezului Behan.

Spectacolul lui Alfred Kirchner m-a surprins nu numai prin structura lui brechtiană („songurile" sunt compuse de Karl Wesseler), ci mai ales prin agresivitatea lui ironică, prin ritmul dinamic, prin asocierea grotescului cu tragicul. Eroii sunt parcă scoşi din paginile lui James Joyce sau Sean O' Casey din **Junona şi păunul** : lumea pestriţă, formată din rataţi, homosexuali, lesbiene şi prostituate dintr-o casă de raport, se arată dintr-o dată capabilă de sacrificii şi eroisme medievale, de gesturi cavalereşti impresionante.

După cum singur mărturiseşte, Brendan Behan a pornit de la un fapt real: un tânăr englez este luat ostatic de către I.R.A., la Belfast, şi ţinut în captivitate patru zile; o captivitate considerată însă de el drept cea mai frumoasă epocă a vieţii lui, căci are prilejul să cunoască oameni interesanţi. În piesă, lucrurile sunt puţin diferite, universul irlandez este destul de aproape de cel gorkian: un hotel închiriat, plin cu dezmoşteniţi ai soartei, deveniţi patrioţi atunci când îi cheamă glasul datoriei, fără şovăire şi fără laşităţi. Nişte tineri irlandezi fiind prinşi de către englezi, capturează şi ei un soldat englez pe care-l ţin ostatic. Scene hazoase, burleşti, groteşti se alătură lirismului în întâlnirea dintre ostatic şi o biată servitoare, o fată naivă. Până la urmă, ostaticul se împrieteneşte cu toţi ai casei, dar războiul şi moartea îi pândesc fără milă. Alfred Kirchner, împreună cu interpreţii săi – printre care Robert Meyer, Sabine Orléans, Heino Fercht (Ostaticul), Walther Reyer –, a creat un spectacol dinamic, cu o succesiune rapidă de scene, cu alternarea perfectă a songurilor cu dialogurile, cu ritm vivace şi caracterizare precisă, adeseori brutală, a personajelor. Un spectacol serios, o meditaţie gravă pe marginea evenimentelor reale ale zilelor noastre, un apel la împăcare între oameni.

Începută, sub semnul lui **Titus Andronicus** în regia lui Wolfgang Engel, dar mai ales al piesei caustice şi „rele" a lui Peter Turrini, **Grillparzer in Pornoland,** o replică amară la umanismul şi generozitatea din **Josef und Maria** (jucată la noi, la Teatrul Foarte Mic, cu titlul **Romanţă târzie**), stagiunea vieneză s-a încheiat în ton la fel de aspru, cu viziuni ce au nu numai luciditate brechtiană, ci şi evidente influenţe ale teatrului său epic.

ILEANA BERLOGEA